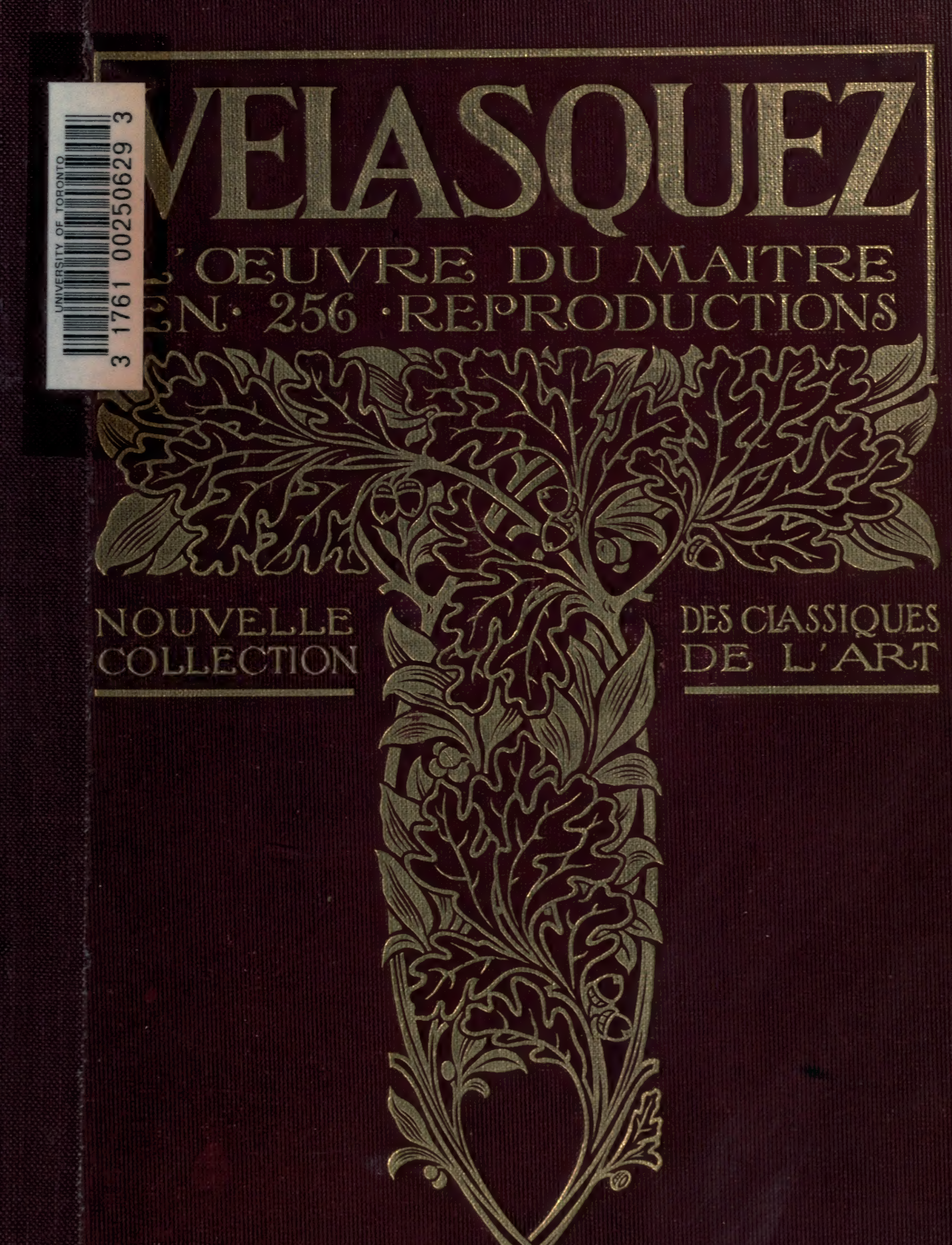
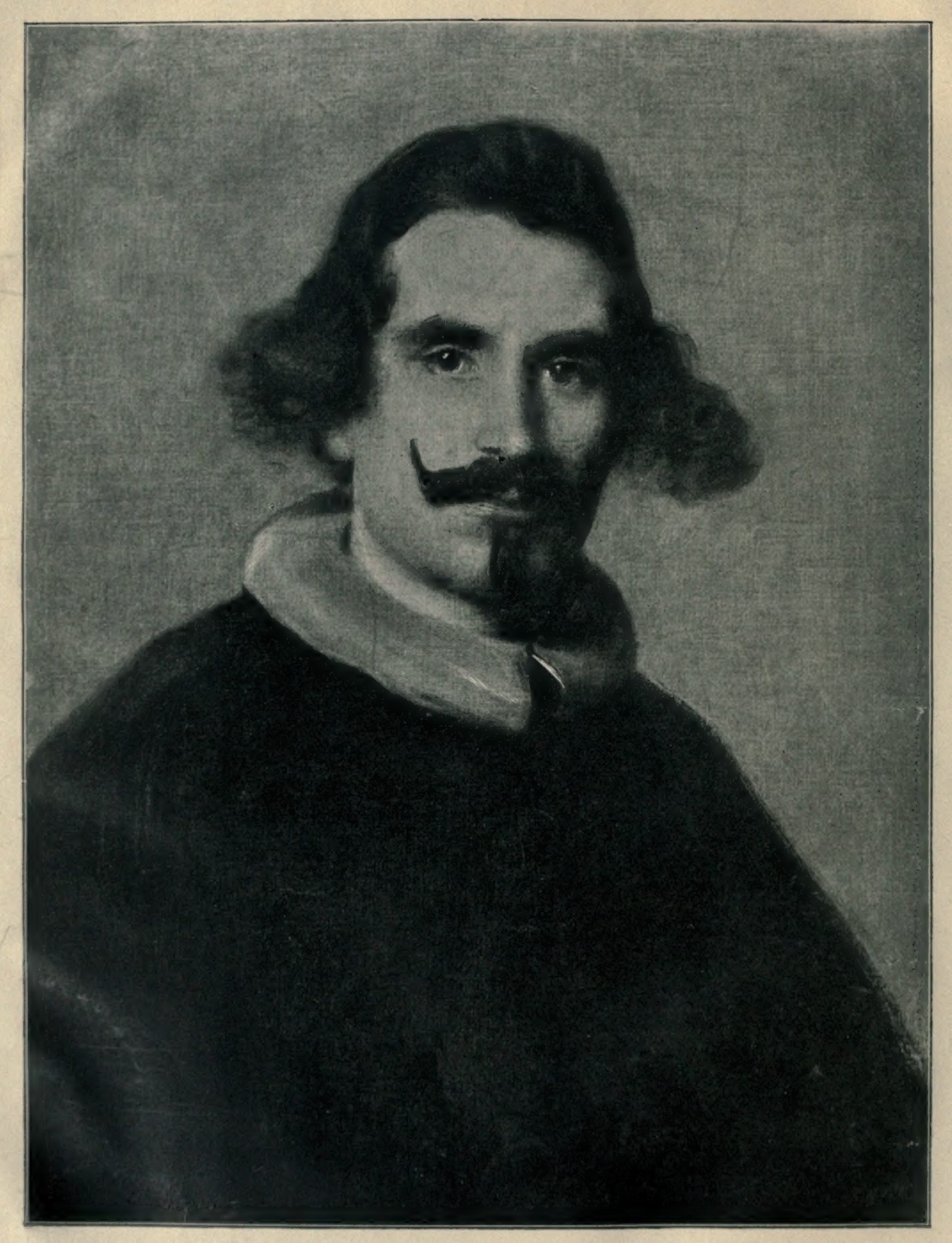


HACHETTE & Cie



L'ŒUVRE DE VÉLASQUEZ



Rome, Pinacothèque du Capitole H. 0,63, L. 0,47

Portrait de l'Artiste
Vers 1630

VÉLASQUEZ

L'ŒUVRE DU MAITRE

OUVRAGE
ILLUSTRÉ DE 256 GRAVURES



LIBRAIRIE HACHETTE & Cie
PARIS, 79 BOULEVARD St GERMAIN
1914

BIBLIOGRAPHIE

ARMSTRONG (WALTER): *The Art of Velazquez.* Londres, Sealey, 1896; gr. in 8⁰.
ARMSTRONG: *The Life of Velazquez.* Londres, Sealey, 1896; gr. in 8⁰.
A. DE BERUETE: *Vélasquez.* Illustré, Paris, H. Laurens, 1898. In folio.
LÉON BONNAT: *Vélasquez.* 1898 (Préface de l'ouvrage de Beruete).
CALVERT ET HARTLEY: *Velazquez,* An Account of his Life and Works. Londres, J. Lane, 1908. 1 vol. in 16 illustré.
CRUZADA VILLAAMIL (G.): *Anales de la vida de Casobras de Diego Silva Velazquez.* Madrid, M. Giujarro, 1886, in folio et planches.
FAURE (ELIE): *Vélasquez.* Paris, H. Laurens, 1904, in 8⁰, ill.
GENSEL (WALTER): *Velazquez.* Stuttgard et Leipzig 1908, in 4⁰, ill.
JUSTI (DIEGO): *Velazquez und sein Jahrhundert.* Bonn 1903. 2 vol.
KNACKFUSS (H.): *Velazquez.* Bielefeld, Velhagen, 1898; gr. in 8⁰.
MESONERO ROMANOS (MANUEL): *Velazquez.* Madrid 1899, in 16, ill.
MICHEL (EMILE): *Etudes sur l'Histoire de l'Art. Diego Vélasquez.* Paris 1895, in 16.
MUTHER (RICHARD): *Velazquez.* Berlin, J. Bard.
PICOU (JACINTO OCTAVIO): *Vida y obras de Don Diego Velazquez.* Madrid, F. Fé, 1899, in 8⁰.
ROBINSON: *The Art of Velazquez.* Londres, G. Bell, 1885, gr. in 4⁰.
VOLL (KARL): *Velazquez.* Ein Bilderatlas mit Text. Munich 1899, in 4⁰.

VÉLASQUEZ

SA VIE ET SON ŒUVRE

L'art espagnol, comme la monarchie qui l'a vu naître, a connu le plus rapide essor et une décadence encore plus prompte. Mais nos voisins n'eurent pas le bonheur de notre dix-septième siècle français: dans leur éblouissante et éphémère fortune, apogée militaire et apogée artistique ne coïncident pas; le GRECO, RIBEIRA et VÉLASQUEZ, qui fut à l'Espagne ce que RUBENS est à la Flandre, apparurent, comme pour la consoler, dans un royaume déjà ruiné et humilié, celui des pâles successeurs de PHILIPPE II.

A l'heure brève, mais à jamais fameuse où, les Maures à peine chassés d'Espagne, l'Amérique est découverte et conquise, où Rome est prise d'assaut par les bandes de lansquenets, où l'Allemagne salue CHARLES-QUINT comme empereur, où la France est vaincue à Pavie, l'art espagnol n'existe pas. Il semble que tous les sujets de CHARLES-QUINT soient prêtres ou soldats. L'auteur de *Don Quichotte* lui-même commence par porter la lance et courir les mers. Le nouveau Charlemagne, sur les Etats duquel le soleil ne se couche jamais, a cependant quelque intelligence des choses de l'art. Mais, élevé en Flandre, il s'entoure d'artistes flamands. Dès le début du XVI[e] siècle, l'Italie à son tour rayonne dans la péninsule voisine, où le divin RAPHAËL fait oublier RUBENS. C'est ainsi que la Renaissance italienne allume en Espagne trois foyers qui ne sont d'abord que le reflet de Venise ou de Rome: Valence, la Castille et l'Andalousie.

C'est dans cette dernière région, c'est dans l'opulente Séville que, parmi tous les peintres italiens ou italianisants de la péninsule, le génie indigène fait entendre ses premiers vagissements. D'ailleurs, jamais cité ne fut plus digne de servir de berceau à un grand art: dans ce port, dès le XV[e] siècle, affluaient les richesses de l'Europe, et la découverte de l'Amérique en fit pendant un demi-siècle le carrefour du monde. Or, toutes les villes d'art ont d'abord été, témoin Athènes, la plus glorieuse de toutes, des cités commerçantes. Mais si la prospérité crée le loisir et les riches amateurs d'art, elle ne fait pas naître le génie. Carthage a péri tout entière. Par bonheur, la métropole andalouse était aussi une ville de beauté: ses femmes, en particulier, semblent, encore aujourd'hui, refléter dans l'éclat de leurs yeux et de leur teint la splendeur d'un climat que les Maures ont longtemps pleuré comme le Paradis perdu.

Mais l'Espagne est le pays des violents contrastes: à la magnificence de ses palais, à la beauté de ses jeunes filles, Séville opposait, souvent dans le même cadre de rues et de maisons, la misère, les infirmités les plus repoussantes, toutes ces laideurs et toutes ces hideurs qu'un grand peintre sait transformer en chefs-d'œuvre. Si l'un des

traits essentiels de l'art espagnol, de celui de VÉLASQUEZ en particulier, est le charme et la fraîcheur du coloris, un autre caractère non moins constant de cette peinture est le réalisme le plus franc et parfois le plus cru. Même dans les tableaux de dévotion farouche et mystique d'un GRECO ou d'un RIBEIRA, on devine une vie publique débordante, débridée, débraillée, dont les *Buveurs* de VÉLASQUEZ sont l'immortelle expression.

A la fin du XVI[e] siècle, à l'heure même où l'on voit naître le peintre souverain, l'art espagnol en est à ses premiers tâtonnements. Il a oublié ses maîtres flamands, il se lasse de copier les Italiens; il regarde autour de lui, et commence à peindre ingénûment ou crûment ce qu'il voit. Deux peintres entre tous, HERRERA et PACHECO, ouvrent la voie à ce génie indigène: ils réunissent dans leur école la plupart de ceux qui deviendront à leur tour des maîtres et les surpasseront: RIBEIRA, ZURBARAN, ALONSO CANO; enfin VÉLASQUEZ.

* * *

JUAN RODRIGUEZ DE SILVA Y VÉLASQUEZ naquit à Séville, le 6 Juin 1599, de JUAN RODRIQUEZ DE SILVA, dont le père était portugais d'origine, et de GERONIMA VÉLASQUEZ. C'est donc le nom de sa mère, pieusement ajouté au nom patronymique, que le peintre devait illustrer.

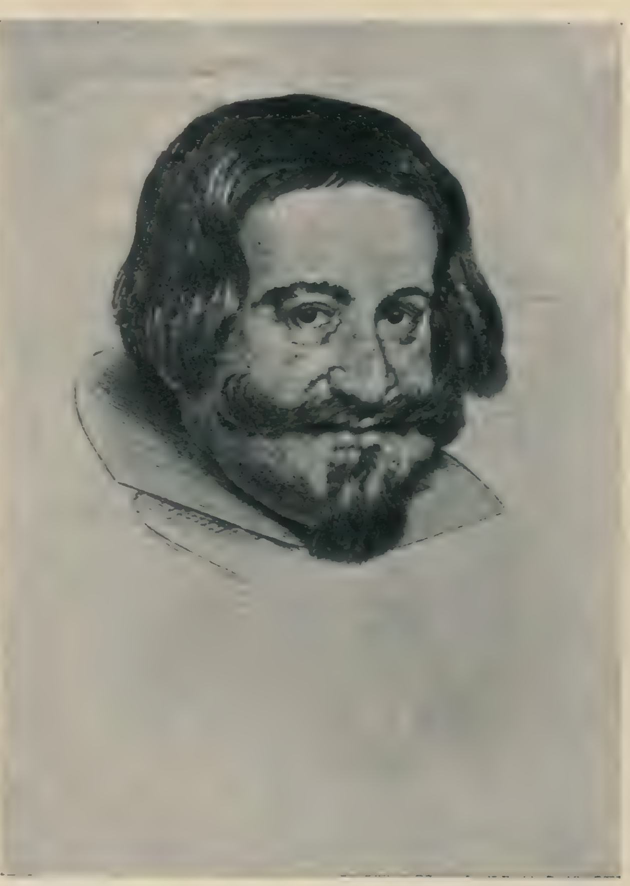
Jamais jeunesse d'homme de génie ne fut plus droite et plus unie que la sienne; non seulement on la devine à l'abri des orages de la passion, mais on ne la voit guère aux prises avec les difficultés de la vie. Il n'a pas eu à résister à la volonté de parents qui ne comprennent pas la vocation de leur fils; il n'a pas eu à lutter contre la misère; on ne surprend point chez lui les hésitations d'un talent qui s'ignore et risque de faire fausse route. Tout, dès les premiers pas, paraît s'aplanir devant lui; d'emblée, il semble avoir eu conscience de ce qu'il pouvait et devait faire, et de ce qui était hors de sa portée. Et toute sa vie sera marquée de la même conscience infaillible, à l'abri des ambitions folles de tant de génies aventureux, comme aussi des tragiques infortunes qui frappèrent sans les briser un REMBRANDT ou un BEETHOVEN.

Il a dû recevoir une éducation soignée, débutant par le latin et la philosophie et continuant par les sciences. Le jeune homme, aux séductions de VIRGILE et d'OVIDE, préférait, dit-on, les joies austères des mathématiques et l'observation de la nature. Il convient de noter ce premier trait. VÉLASQUEZ est, de tous les grands peintres, celui dont l'œuvre est la moins «littéraire», en ce sens qu'il n'a presque jamais donné dans le poncif sentimental ou mythologique. Même quand, très rarement, il peint des tableaux religieux, même quand il illustre telle ou telle fable de l'antiquité païenne, il prend ses types dans la vie courante et transforme des motifs classiques en scènes réalistes, en « tranches de vie », comme on dit. Dans ses toiles, à l'inverse de tant d'autres qui versent dans le banal ou le déclamatoire, c'est le «sujet», qui importe le moins.

Mais quels que fussent les manuels scolaires dont le jeune VÉLASQUEZ se servait, poètes, géomètres ou savants, il les barbouillait de dessins qui devaient être déjà pleins de vérité et de finesse d'observation. Cette vocation qui s'annonçait surprit ses parents sans les contrarier; quand il fut bien constaté que l'enfant avait un goût irrésistible pour la peinture, on chercha, dès sa treizième année, dans quel atelier on l'enverrait.

Comme nous l'avons dit, deux chefs d'école à ce moment-là, se partageaient à Séville les jeunes rapins qui rêvaient de les égaler: un grand artiste, mais d'humeur détestable, HERRERA LE VIEUX, et un peintre médiocre, mais un homme excellent, PACHECO. Le jeune homme commença par frapper à la mauvaise porte: il entra chez HERRERA.

Il ne pouvait plus mal tomber, et ce fut peut-être la seule erreur de sa vie. Herrera était un maître dur, d'un caractère despotique qui rebutait jusqu'à ses propres enfants. Certes, il avait du talent; mais son art était fait surtout de verve et de fantaisie: au lieu d'étudier patiemment la nature, il esquivait les difficultés du modèle avec une prodigieuse désinvolture. Rien ne pouvait répugner davantage à un élève qui, comme Vélasquez, observait plus qu'il n'imaginait, ou plutôt mettait son imagination au service de la vérité plastique la plus scrupuleuse; bref, nous voyons dès les premiers pas de Vélasquez dans sa vie d'artiste, un classique de génie qui s'est fourvoyé chez le plus fougueux des romantiques!



Berlin, Cabinet Royal des Estampes — Dessin

Don Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès et Duc de San Lucar
1638

Au bout de quelques mois, il n'y put tenir: ses parents durent le retirer d'un atelier où tout contrariait ses goûts intimes, et ils l'envoyèrent au bon Pacheco.

Herrera n'a pas fait de disciples, s'il a laissé un nom dans l'histoire de l'art; Pacheco, lui, n'a rien créé en art qui soit digne de mention. Son œuvre, son œuvre excellente, ce sont ses élèves. Et ses élèves, par un juste retour, ont immortalisé son nom.

Et d'abord, l'atelier de Pacheco était le rendez-vous de tout ce que Séville renfermait alors de distingué: poètes, artistes, hommes d'esprit, riches amateurs d'art. Cervantès y était venu; Gongora, d'autres moins illustres, le fréquentaient encore. A défaut de talent, le maître avait une intelligence ouverte, un grand cœur, un caractère aimable et bon. Il se piquait de littérature, excellait à tourner élégamment le vers latin, et il a laissé un *Livre descriptif de portraits véridiques d'illustres et mémorables personnages.* Pâle raphaélite, il avait du moins le mérite de bien connaître son divin modèle et tous les grands peintres de Flandre et d'Italie, dont il avait étudié l'œuvre dans ses voyages en Europe.

On devine tout ce qu'un esprit sérieux, studieux comme Vélasquez a pu gagner dans cette atmosphère de sympathie et d'enthousiasme artistique; tout ce que sa culture générale a dû acquérir à entendre les entretiens, les récits, les conseils du maître et de ses amis.

Mais Pacheco avait, comme chef d'école, un don encore plus précieux: s'il était

incapable de prêcher d'exemple à ses disciples, il excellait à deviner les vocations et respectait scrupuleusement le génie propre, la personnalité de chacun. Le fade idéalisme de ce peintre italianisant, pas plus que la verve brutale et prestigieuse de Herrera, n'a laissé de trace dans l'œuvre de Vélasquez, même à ses débuts; mais la vie de ce dernier, dans la maison hospitalière d'un maître aimable et intelligent s'en trouva transformée.

Ce qui frappa tout de suite Pacheco dans la manière de celui qui devait devenir le plus grand peintre de l'Espagne, c'est l'absolue sincérité, la conscience avec laquelle un élève qui avait à peine atteint sa quinzième année, étudiait la nature. Chose curieuse: tandis que presque tous les artistes à leurs débuts se laissent éblouir par ce que la mythologie, l'histoire, l'Eglise ou la vie mondaine ont de plus pompeux, le jeune Vélasquez n'avait d'yeux que pour la réalité la plus courante; où le vulgaire ne voit que des choses médiocres ou plates, le nouveau venu devinait tout un monde de subtiles harmonies et beautés cachées. Ses premiers essais furent ce qu'on appelle dédaigneusement en Espagne des *bodegones,* natures mortes, scènes de cuisine, où la figure humaine peut jouer un rôle, mais un rôle secondaire et sous les traits peu relevés d'un valet, d'un marmiton, d'une laveuse de vaisselle. Voici ce que Pacheco dit de ceux de son élève dans l'ouvrage que nous venons de citer:

« Les *bodegones* ont droit à une très haute estime, car c'est à eux et aux portraits que Vélasquez doit d'avoir trouvé la vraie manière d'imiter la nature. »

Et le maître raconte que le débutant avait engagé à son service un petit paysan qui lui servait de modèle dans diverses poses, tantôt riant, tantôt pleurant, sans que jamais le jeune peintre se lassât d'exprimer tout cela le plus fidèlement possible, et sans qu'il cherchât à éluder aucune difficulté. Il multiplia ainsi les études au fusain rehaussé de blanc sur papier bleu, «ce qui, ajoute Pacheco, lui permit de s'élever à la vérité dans l'art du portrait.»

De ces études, rien ne nous est parvenu. Mais bientôt l'élève se mit à composer des groupes de figures, à chercher des sujets qui, bien que tirés de la fable ou de l'histoire, étaient toujours interprétés dans le sens le plus réaliste. Le premier en date de ces essais est peut-être celui qui représente deux personnages vus à mi-corps, assis derrière une table sur laquelle sont posées une cruche et de la vaisselle. Ce tableau (p. 8) se trouve aujourd'hui à Londres, à Apsley House, chez le duc de Wellington. Toile encore défectueuse si l'on considère le groupement des personnages, mais où l'on remarque la fidélité avec laquelle sont rendus les accessoires.

Ces défauts dans l'ensemble, cette vérité dans les détails, sont la caractéristique de tous les premiers tableaux de Vélasquez. Justi parle — entre autres ouvrages qui sont d'une authenticité douteuse — du portrait d'un jeune homme qui, l'air souriant, tient une grappe de raisin dans sa main droite, et qui est intitulé le *Vendangeur* (p. 3): ce raisin est rendu à la perfection, et annonce déjà le maître. Mais de toutes ces œuvres de jeunesse, les plus importantes sont la *Vieille Femme faisant frire des Œufs* (p. 9) et le *Vendeur d'Eau de Séville* (p. 17), tous deux conservés en Angleterre chez de riches particuliers.

Nulle part le réalisme du débutant, si remarquable dans les détails, n'apparaît mieux que dans les sujets de pure imagination. Il s'essaie, par exemple, à illustrer des romans picaresques, alors si en vogue en Espagne, en particulier ceux de Cervantès, l'illustre compatriote qu'il devait égaler plus tard. Il paie également tribut à la peinture religieuse, moins sans doute par goût que pour répondre aux premières commandes qu'il reçoit: un *Christ chez Marthe* (p. 10) recueilli par la National Gallery; une *Immaculée Conception* (p. 11); une *Adoration des Mages* (p. 14). Ces tableaux n'offrent

pas, quant aux figures, de différences avec les *bodegones* et scènes de la rue ou de l'office dont nous avons parlé. Ainsi, dans le *Christ chez Marthe,* on voit une jeune fille pilant des amandes dans un mortier posé sur une table, à côté de plats remplis d'œufs et de poissons! Une vieille femme, Marthe sans doute, pose la main sur l'épaule de la cuisinière, et l'on reconnaît dans ce type le même modèle que celui de la *Vieille Femme faisant frire des Œufs* . . .

Assurément, ce réalisme minutieux, plein de franchise et de relief, ne suffirait pas à distinguer VÉLASQUEZ de ses grands contemporains, un GRECO, un RIBEIRA, dont le charme ou la puissance proviennent précisément de leur vigoureux esprit d'observation. Mais voici par où le peintre du *Vendangeur,* même dans ces premiers essais, se sépare de ses émules. Ceux-ci, dans la réalité, recherchent l'horrible ou le truculent; ce ne sont que Christs aux flancs labourés de plaies, à la face blême d'agonie; têtes de forbans et de goujats, charniers et maisons louches. L'honnêteté native de VÉLASQUEZ répugne à hanter les bouges, les fumiers, même celui de Job. Il ne recule certes pas devant les types et les scènes les plus vulgaires; mais il évite ce qui est répugnant, et il sait rehausser par le pittoresque des détails, sinon encore par le charme du coloris, ce que son modèle peut avoir de trivial.

A cette fidélité dans l'étude de la nature, à la parfaite aisance et à la liberté avec laquelle il l'interprètera plus tard, se joint chez VÉLASQUEZ un second trait caractéristique: la remarquable sûreté avec laquelle l'artiste, dès le début, suit son chemin à lui, bien à lui, sans se laisser éblouir par le prestige d'un RAPHAËL, ou plus tard d'un RUBENS. Nous ne connaissons pas d'exemple plus frappant de grand peintre qui



Rome, Palais Doria

Le Pape Innocent X.
Buste de Bronze par le Bernini

ait eu ainsi, dès la jeunesse, une aussi claire conscience de ce qu'il pouvait tenter et de ce qui était hors de sa portée. VÉLASQUEZ avait peu d'imagination, si l'on entend par là la faculté de créer, hors du réel et du possible, des scènes, des types pleins de fantaisie. Il est gêné dans la mythologie et dans la peinture religieuse, à moins de les traduire en images familières, puisées dans la vie immédiate et prochaine, bien qu'épurée par le grand art. Mais il avait le sens du vrai, sinon du réalisme; c'est par lui qu'il se guida.

Outre le talent, l'âme douce et bienveillante du jeune peintre devait rendre sa société pleine de charme, ce qui explique les succès dont sa carrière fut semée. La première en date de ces bonnes fortunes et peut-être la plus précieuse fut son mariage avec la fille même de PACHECO, cette JUANA, qui fut pour le peintre, pendant toute sa vie, la compagne intelligente et fidèle, l'associée, comme on dit aujourd'hui. Voici comment PACHECO parle de cette union, dans son *Art de la peinture*, dont les pages les plus intéressantes sont consacrées à son ancien élève:

« Après cinq ans d'éducation et d'enseignement, je lui donnai la main de ma fille, incité par ses vertus, sa retenue, ses belles qualités, et par les espérances que me faisaient concevoir son bon naturel et son grand talent. »

Le mariage eut lieu en 1618; VÉLASQUEZ avait dix-neuf ans. Pour lui va commencer une vie de famille qui paraît avoir été unie et heureuse, bien que les ennuis et les épreuves ne lui fussent pas ménagés au dehors . . . Du reste, de cette vie familiale, nous ne savons rien de très précis, sinon que le peintre eut deux filles, FRANCISCA et IGNACIA, nées dès les premières années de son mariage, c'est-à-dire en 1620 et 1621. Mais déjà nous touchons au terme des années d'apprentissage. Le peintre va quitter Séville pour Madrid, et l'atelier de son beau-père pour la cour. C'est qu'avec toutes ses belles qualités morales, VÉLASQUEZ avait un trait de caractère qui lui fit beaucoup d'envieux, sans lui donner autre chose qu'un bonheur assez illusoire: il était ambitieux, et non seulement comme artiste; il voulait se pousser jusqu'auprès du roi.

⁂

En 1621, montait sur le trône d'Espagne un prince qui se promettait de rendre à la monarchie le prestige de celle de CHARLES-QUINT: PHILIPPE IV, dont la petite tête pâle, les grands traits, les lèvres épaisses et rouges, ont été immortalisés par une vingtaine de portraits de VÉLASQUEZ. Gloire éclatante certes, mais la seule qu'ait obtenue ce roi flegmatique et rêveur. Lui qui avait espéré cumuler la gloire du conquérant et celle du Mécène, ne sut jouer que ce dernier rôle, et encore fort mal. Lassé, au bout de quelques mois, de porter le fardeau de deux mondes, il laissait au duc d'OLIVARÈS (le « Comte-Duc ») le soin de gérer sa politique extérieure, tandis que le mélancolique héritier de CHARLES-QUINT errait tout le jour sans but dans son immense palais, à moins qu'il ne se livrât aux plaisirs de la chasse, ou ne s'amusât avec ses bouffons. Car il ne lui restait que ces deux passions: courir le cerf ou le sanglier, et réunir dans son Escorial tous les monstres: crétins, lunatiques et contrefaits de sa monarchie, pour s'en faire des jouets!

Tel était le monarque dont VÉLASQUEZ rêvait de devenir le peintre, lorsqu'il se rendit à Madrid, en 1622, dans l'année qui suivit l'avènement de PHILIPPE IV.

Il ne réussit pas tout de suite à percer jusqu'au roi; celui-ci était trop occupé, comme tous les oisifs, distrait, dédaigneux, d'ailleurs entouré déjà d'une foule d'artistes italiens. Le débutant, découragé, rentra pour quelques mois à Séville, tenté sans doute de donner raison à son ami ZURBARAN, qui, tout à sa peinture religieuse, passait

sa vie dans les couvents, occupé à peindre des Christs et des moines, et qui regardait du haut de sa dévotion et de son génie austère, la cour, ses pompes et ses œuvres. VÉLASQUEZ aussi était bon catholique, mais il voulait être homme de cour.

Une seconde tentative, en 1623, réussit mieux: OLIVARÈS le prit sous sa protection, et un portrait équestre de PHILIPPE IV, peint par le jeune Sévillan, enthousiasma à ce point le pâle monarque qu'il déclara ne plus vouloir d'autre portraitiste! Voilà VÉLASQUEZ installé au palais même, dans un atelier où PHILIPPE venait souvent lui faire visite, et chargé, outre la royale effigie, de faire le portrait de tous les grands d'Espagne, l'infant, les ducs, les favoris, sans oublier les fous, les crétins et les monstres dont le monarque distinguait à peine son peintre officiel! Tous devaient le distraire au même titre.

Mal payé, frôlant parfois la gêne, dans ce cadre illustre d'un empire humilié et d'une cour besogneuse, VÉLASQUEZ, peintre du roi, ne tarda pas néanmoins à exciter la jalousie des rivaux qu'il avait évincés. A le voir peindre tant d'effigies hautaines ou ennuyées, les envieux murmurèrent: «Il ne sait faire que des portraits.» Ce propos arriva jusqu'à VÉLASQUEZ. Piqué au jeu, et peut-être heureux de mettre pour quelque temps à la porte tant de modèles peu récréatifs, il demanda au roi la permission de peindre un grand tableau à la gloire de l'Espagne. Le monarque lui indiqua comme sujet l'*Expulsion des Maures à Valence en 1609.* Peut-être un artiste jaloux l'avait-il soufflé à l'oreille du monarque, dans l'espoir d'y voir échouer un portraitiste qu'on croyait ne pouvoir se passer de travailler d'après le modèle. Or, presque tous les acteurs de l'évènement étaient morts dans les dix-huit années qui s'étaient écoulées depuis lors. D'ailleurs, c'était moins une faveur qu'un concours, où tous les peintres purent prendre part. VÉLASQUEZ en sortit victorieux, de l'avis de tous les juges, quoiqu'il eut comme concurrents les plus habiles peintres italiens accourus à Madrid.



Madrid, Palais Royal — H. 0,24, L. 0,27

Fragment d'un Portrait d'Ecclésiastique
1649—1650

Ce tableau, achevé en 1627, a disparu: tout ce que nous savons, c'est que le roi d'Espagne, au centre de la toile, montrait de son bâton de maréchal une foule im-

mense de Maures fugitifs pressée à l'arrière-plan. Dans le fond s'étendait la mer. A droite, au premier plan, une figure allégorique, la seule que VÉLASQUEZ ait jamais peinte, devait symboliser l'Espagne. A ce détail, on devine, malgré le succès de l'œuvre, qu'une pareille conception ne répondait peut-être pas exactement à l'instinct artistique du jeune maître, si épris de la réalité, de la seule réalité, et nous pouvons nous consoler de la perte de cette toile, puisque nous est parvenu un autre tableau historique, bien postérieur, il est vrai, le chef-d'œuvre de VÉLASQUEZ: *La Reddition de Breda.*

C'est au moment où le peintre était ainsi aux prises avec des envieux et aussi avec de pressants besoins d'argent qu'apparut à Madrid, en 1628, le plus célèbre artiste d'Europe, l'ami des princes, leur confident, leur ambassadeur, prince lui-même par le génie et par la magnificence de ses équipages: PIERRE PAUL RUBENS.

Le grand homme des Pays-Bas était alors âgé de 52 ans; VÉLASQUEZ n'en avait que 29, et n'atteignait guère à la célébrité de son aîné. Néanmoins, entre ces deux peintres de génie, l'intimité se fit très vite: il n'y eut pas trace de morgue d'un côté, de jalousie de l'autre. VÉLASQUEZ installa le maître dans son propre atelier, et lui fit lui-même les honneurs des collections royales, où nombre de chefs-d'œuvre des écoles italiennes étaient recueillis.

Des conversations de ces deux hommes, presque rien ne nous est revenu. Nous savons seulement en quelle haute estime le flamand tenait son jeune confrère, puisqu'il le proclamait le « premier peintre de l'Europe ». A-t-il exercé sur lui une influence appréciable? Sur sa technique, non. Tout au plus lui a-t-il peut-être suggéré l'idée de quelques tableaux comme celui des *Buveurs* (Los Borrachos, p. 53) peint en 1629, et aujourd'hui conservé au Musée du Prado. Mais précisément, dans cette toile, et dans celle de la *Forge de Vulcain* (p. 58), un peu postérieure, plus le sujet semblait inviter VÉLASQUEZ à copier la manière du grand Flamand, plus son génie propre fait éclater son indépendance. Et cela sans parti pris, sans ostentation, en restant simplement lui. Où RUBENS aurait étalé tout le débraillé et la lourde ivrognerie de sa *Kermesse,* VÉLASQUEZ, moins imaginatif, moins fougueux, mais moins trivial, sait transformer deux scènes mythologiques en jolis aspects de la vie espagnole, où les dieux de la fable revêtent des traits populaires pleins d'un étonnant relief. Voyez, dans le groupe des *Buveurs* qui éclatent d'une gaîté vive et légère, et dont l'ivresse même est pleine d'esprit, les deux figures à demi-nues de Bacchus et de Silène couronnés de lierre: on n'y trouve rien de la banalité abstraite des peintres italianisants, et dont un RUBENS lui-même n'est pas exempt (voir, par exemple, son *Olympe* au Louvre). Dans la toile de VÉLASQUEZ, le corps robuste des deux surhumains n'est certes pas dénué de beauté, mais c'est une beauté pleine de vie et de naturel, à la fois antique et moderne, parce qu'elle est éternellement humaine. Aussi, loin de détonner dans l'ensemble de cette scène réaliste, les deux immortels y semblent-ils à leur place, tout en la rehaussant d'un reflet de l'idéal antique: le rire des buveurs n'est-il pas en effet lui-même plein de l'âme du dieu descendu au milieu d'eux pour les couronner?

On voit à quel point le maître espagnol diffère de celui dont le prestige a asservi tant de talents moins originaux, moins sûrs d'eux-mêmes que le peintre de PHILIPPE IV. Quand on est sorti avec sa personnalité intacte de cette redoutable épreuve, on mérite certes le nom de peintre souverain que RUBENS se plaisait à donner à son jeune émule.

En revanche, si le génie de VÉLASQUEZ ne s'est pas laissé entamer, RUBENS a exercé sur la vie de son ami une influence considérable, en lui disant ces simples mots:

— Allez à Rome!

Rome! C'est là en effet qu'étaient les maîtres, les grands chefs-d'œuvre, le plus éblouissant foyer d'art et de beauté. En outre, l'Italie promettait d'affranchir pour un

temps l'artiste, à la fois protégé et asservi par un monarque mal, sinon peu éclairé, qui venait presque tous les jours faire visite au peintre, mais ne le payait guère et lui imposait ce sempiternel modèle: PHILIPPE, et PHILIPPE, et encore PHILIPPE, à moins que ce fût l'idiot de Coria ou le bouffon Pablillo!

* * *

Ne soyons pas trop sévères: la plus éloquente preuve de goût artistique que PHILIPPE IV ait donné de sa vie, s'est de consentir à se séparer ainsi, pendant dix-huit mois, du peintre dont il se faisait une distraction. VÉLASQUEZ s'embarqua à Barcelone en Août 1629. Son but immédiat était, non pas Rome, mais Venise, où son instinct artistique pressentait une révélation. Les Tintoret, les Titien surtout («TITIEN, le plus grand des peintres!») lui révèlent en effet deux choses, dont il a à peine jusqu'ici pressenti l'importance en art: l'atmosphère et la couleur!... Avec quelle volupté il étudie ces deux dieux de la peinture, copiant, achetant leurs toiles!.., Quel culte! En faut-il une preuve, la plus éloquente de toutes? A Rome, MICHEL-ANGE, RAPHAËL lui même, tout en l'émerveillant, lui parlent moins...

Dans ce séjour en Italie, à la fois si court et si plein de choses, VÉLASQUEZ se mettait modestement à l'école des maîtres, mais sans s'asservir à leur manière: TINTORET lui-même, le peintre dont il a peut-être le plus profité, n'exerça sur lui qu'une influence toute superficielle. Et, tout en copiant, il travaillait à ses propres œuvres: on a de ce séjour à Rome deux jolis paysages de la *Villa Médicis* (p. 172 et 173), les premiers qu'il ait peints pour eux-mêmes, et, du premier coup, magistralement; et la *Forge de Vulcain* dont nous avons déjà parlé, où la figure d'Apollon est la seule concession qu'il ait faite à la tradition mythologique. Par contre, le dieu forgeron, apprenant les infidélités de sa femme, est un des plus savoureux morceaux de peinture qu'on connaisse, et si criant de vérité, qu'on a la sensation immédiate de la vie...

Une fièvre contractée sur les hauteurs du Pincio l'arrête à peine dans son ardeur créatrice: on dirait qu'il a hâte de mettre en œuvre les principes nouveaux, l'Evangile pictural qu'il vient de s'assimiler à Venise. *La Tunique de Joseph* (p. 56) est, avec le *Vulcain,* la plus remarquable des toiles qui inaugurent ce qu'on a appelé sa seconde manière. Même naturel, même dose d'observation dans ces figures qui portent des noms antiques, mais que le peintre a transformées en types modernes. Par malheur, l'œuvre a souffert du temps et de retouches maladroites.

PHILIPPE ne pouvait longtemps se passer de son peintre; et VÉLASQUEZ, à regret, rentrait à Madrid dans les premiers mois de l'année 1631. Mais il y rentrait avec une palette renouvelée et un œil infiniment plus clairvoyant.

* * *

Les dix-huit annés qui suivirent, de 1631 à 1649, et qui sont celles que VÉLASQUEZ a passées à Madrid entre ses deux voyages en Italie, furent les plus fécondes et peut-être les plus heureuses de sa vie.

Heureuses: nous ne parlons pas de la faveur du roi, qui, en apparence, lui demeura constante; nous ne parlons pas des titres et des charges dont bénéficia l'artiste, et dont le monarque était plus prodigue que de ses écus. Nommé huissier de la chambre en 1627; pourvu du *paso de vara d'alguazil,* bénéfice vénal, en 1633; honoré du titre d'officier de la garde-robe du roi, en 1634, de celui de valet de chambre en 1643, le grand peintre semblait ainsi grandir encore aux yeux des courtisans jaloux; mais, de

ces « honneurs » il ne sentait que les charges, perdant son temps à des cérémonies, démarches, occupations futiles, et il ne pouvait obtenir de rentrer dans des arrérages se montant à 4000 francs! Poussé par une « cruelle nécessité », il prenait la liberté grande de s'en plaindre au roi; oh! si doucement! Le roi ordonnait au Trésor de payer; mais le Trésor ne s'exécutait point. Il avait une excuse: il était vide! . . .

Le plus grand peintre de l'Espagne impayé auprès d'un roi dans la gêne et humilié par ses ennemis: est-elle assez lamentable la fin d'un empire comme le monde n'en avait encore jamais vu!

Quand nous parlons d'années heureuses et fécondes, il ne s'agit que de la puissance de production du Maître. D'ailleurs la déchéance de la fortune politique de son pays ne fait que rehausser magnifiquement la gloire de tout l'art espagnol à son apogée: RIBEIRA, à Naples, le GRECO à Tolède, ZURBARAN à Séville, VÉLASQUEZ à Madrid, voilà l'éclatante revanche des désastres militaires et diplomatiques essuyés par la monarchie espagnole sur terre et sur mer. VÉLASQUEZ doit s'endetter pour acheter toiles et couleurs; mais, sur ces toiles impayées, il fait une cinquantaine de chefs-d'œuvre, que les grands musées d'Europe ou d'Amérique et les amateurs d'aujourd'hui couvriraient d'or pour les acquérir.

C'est d'abord la longue série de ses portraits: PHILIPPE, et encore PHILIPPE, dont l'effigie multipliée serait fastidieuse, si le peintre ne l'avait fixée avec cette vérité scrupuleuse qui avive la curiosité par la notation du détail et l'intérêt des comparaisons: pas trace de flatterie dans ces images successives du roi à la lèvre tombante, à l'air morne et à l'œil sans flamme, que les effets de l'âge, cruellement accusés par le pinceau, empâtent de plus en plus. Voir ces portraits, au Prado, à la National Gallery, à Vienne et ailleurs, c'est assister à la décadence progressive de l'Espagne, dont les puissances rivales guetteront bientôt l'héritage. Ce n'est pas un homme que ce roi, c'est une dynastie, c'est un empire qui se meurt et que l'artiste peint.

Et ce sont les membres de la famille royale, les infants, les princesses que PHILIPPE épouse successivement: le Louvre possède un de ces portraits, celui de *l'infante Marguerite* (p. 93) en cheveux blond cendré: petit et merveilleux comme une perle . . . Et c'est le portrait d'*Olivarès* (p. 86), armé d'un bâton de maréchal, montant un cheval fougueux qui se cabre devant les fumées d'un champ de bataille imaginaire! . . . Or, OLIVARÈS, médiocre comme diplomate, était nul comme stratège . . . Satire ou flatterie? La tête du « Comte-Duc » dessinée avec une extrême vérité, suggère l'idée d'un parvenu qui joue au maréchal; mais cette vérité est celle d'un grand peintre, et non pas celle d'un caricaturiste à la HOGARTH; et la disgrâce d'OLIVARÈS, survenue bientôt après, allait fournir à l'artiste qui lui devait la faveur du roi l'occasion de montrer à son bienfaiteur déchu une fidélité qu'il aurait pu chèrement payer . . .

Portraits d'hommes de cour et de grandes dames figées dans leurs amples chevelures postiches et leurs énormes robes d'apparat, portraits de soldats, d'ecclésiastiques, d'amiraux, portraits de fous, toute la cour de Madrid défile dans l'œuvre de VÉLASQUEZ, comme celle de Versailles dans les lettres de Mme de SÉVIGNÉ. Et cette liste, que nous abrégeons, semblerait fastidieuse à qui ne connaît pas les merveilles d'art, de vie et de vérité que le Maître sait tirer des modèles les plus insignifiants en apparence: au relief, à la franchise du dessin qui marquaient déjà ses premières œuvres, il joint maintenant le charme de la couleur, la subtile séduction de l'atmosphère dont il a ravi le secret aux Vénitiens.

Si les portraits forment la majeure partie de l'œuvre de VÉLASQUEZ, le roi lui a permis cependant de déployer son génie dans le cadre plus large de quelques œuvres plus complexes.

Ce sont d'abord les tableaux de chasse. En dehors des infirmes et des monstres qu'il racolait, Philippe n'avait guère qu'une passion : la chasse. Et naturellement son peintre favori aurait dû fixer sur la toile les exploits de son maître, quand bien même le génie de Vélasquez n'aurait pas trouvé dans de pareils motifs tout ce qu'il fallait pour faire des chefs-d'œuvre.


Londres, British Museum

Chevaux (Dessin)

On voit de lui, entre autres, au Prado, une *Chasse au Cerf* (p. 130) et une *Chasse au Sanglier* (p. 126) qui sont des peintures étonnantes de verve. C'est un inimaginable grouillement de bêtes rabattues à l'aide d'un filet, de chasseurs à cheval caracolant dans cette enceinte flottante qui va se rétrécissant, de valets, de veneurs, de chiens, de princesses en carrosse, de paysans, de mendiants qui assistent à la scène.

Vélasquez a peint aussi quelques tableaux religieux : un *Christ à la Colonne* (p. 52) acquis par la National Gallery, un *Christ en Croix* (p. 113) au Prado : ici encore, le réalisme du Maître a trouvé moyen de renouveler des sujets mille fois traités et de donner une saisissante originalité à la figure du Christ. Dans le premier de ces tableaux, l'enfant, derrière lequel se tient un ange dont les traits sont ceux de Juana, la femme du peintre, et le Christ lui-même, devant lequel l'enfant s'agenouille, ont une attitude et une expression d'une inoubliable originalité. D'autre part, la naïve compassion exprimée par l'enfant, les cheveux épars du Rédempteur, qui semblent retomber comme un voile sur le crime de l'humanité tuant son dieu, répondent victorieusement à la critique de certains esthètes, qui parlent de la « froide objectivité » du grand peintre.

Mais le chef-d'œuvre de Vélasquez dans cette longue étape de sa vie est le tableau d'histoire représentant la *Reddition de Bréda* (p. 103) ou, comme l'appellent les Espagnols, *Las Lanzas* (Les Lances). Ce tableau, qui est le joyau du Musée du Prado, est le seul qui nous reste de lui dans ce genre ; mais il vaut peut-être à lui seul tous les autres tableaux d'histoire répandus dans nos musées ; on pourrait même l'appeler le tableau historique par excellence : les vaincus, à gauche, les vainqueurs, à droite, encadrent de leurs deux groupes pittoresquement variés les deux généraux, le vain-

queur posant chevaleresquement la main sur l'épaule de son adversaire malheureux. Au second plan, une rangée de lances, qui ont donné leur nom au tableau; au fond, la perspective fuyante de la ville assiégée et d'un paysage, c'est-à-dire de la nature éternelle, où les plus considérables évènements historiques passent et s'effacent comme un orage d'une heure.

On pourrait louer l'exactitude et la précision avec lesquelles le peintre a dessiné armes et costumes, et tous les détails historiques de sa toile, et ce mérite encore supérieur, d'avoir incarné les deux races: flamande, espagnole, avec une vérité pleine de finesse, dans les vaincus lourdement bâtis, accoutrés et bottés, et dans les vainqueurs élégants, fins, mais d'une fierté pleine de courtoisie. Ces qualités, d'ailleurs éminentes, suffiraient à faire de ce tableau un des plus remarquables du genre; mais ce n'est là pour le Maître qu'un moyen propre à rehausser son motif jusqu'à l'idée, jusqu'au type: ce n'est plus un épisode d'une guerre particulière: c'est la guerre avec ses horreurs, mais avec la vaillance et la courtoisie qu'y déploient des adversaires rendus cléments par leur bravoure même; et c'est le Nord contre le Midi . . .

L'exécution de cette grande toile, qui remplit les années 1635 et 1636 de la vie du peintre, interrompit à peine l'incessante production de portraits qu'on lui commandait de toutes parts à la cour, ou que lui imposait le caprice du souverain. D'autres occupations, qui n'avaient rien d'artistique, celles-là, et qui lui prenaient parfois toutes ses journées, venaient d'ailleurs rappeler au peintre du roi qu'il n'était même pas le premier parmi ses créatures: VÉLASQUEZ, à partir de 1643, cumulait les fonctions de valet de chambre avec celles de surintendant des travaux de l'Alcazar; en 1647, il fut nommé inspecteur des bâtiments royaux: c'est à cuber des blocs de pierre, à reconnaître la qualité des matériaux employés par les maçons, à discuter des mémoires avec des fournisseurs âpres au gain et qui volaient le roi, que le créateur des *Lanzas* employait ses mains et profanait son génie.

* * *

Aussi est-ce avec bonheur que nous saluons son second voyage en Italie, en l'année 1650. Il n'y allait certes pas pour son seul plaisir, ni pour son œuvre de peintre: PHILIPPE désirait créer à Madrid une Académie des Beaux Arts, qu'il fallait orner de tableaux et de statues antiques ou du moins de moulages pris sur l'original. Il avait donc ouvert à VÉLASQUEZ des crédits pour faire en Italie l'acquisition de chefs-d'œuvre.

L'artiste aussitôt débarqué à Gênes, court à sa chère Venise, où il revoit ses Titiens et ses Tintorets, dont il peut acquérir quelques-uns; puis il se rend à Rome par Florence. Le séjour de quelques mois qu'il fit dans la Ville Eternelle fut marqué par des rencontres mémorables et par deux portraits qu'il y fit, et qui sont au nombre des œuvres les plus admirées.

Le *Pape Innocent X* (p. 166) avait demandé de poser devant son chevalet. Pour se faire la main, l'artiste fit d'abord le portrait de son domestique PAREJA, un mulâtre qui allait bientôt devenir son élève. Portrait enlevé de verve, et en même temps si fouillé, qu'il vaut les meilleurs de ceux qu'il a faits des personnages officiels et même du roi, qui ne pouvaient ou ne daignaient pas poser longuement, et mettaient le peintre à la gêne par leurs caprices parfois stupides.

Mais, bien que ce morceau soit une œuvre définitive, il n'égale pas en importance le portrait du chef de la chrétienté, pour l'exécution duquel le Maitre fit peut-être le plus grand effort créateur qu'il ait jamais donné dans ce genre de peinture. Cela voudrait dire, si l'on parlait d'un peintre ordinaire, que l'artiste s'est efforcé de plaire

au modèle. Non, VÉLASQUEZ peignait d'abord pour lui, pour satisfaire sa conscience d'artiste, et rendait avec une vérité parfois cruelle les laideurs, les tares des puissants de ce monde. *È troppo vero,* « ce portrait est trop vrai », dit INNOCENT X en regardant son image. Il ne croyait pas si bien dire: le peintre a rendu avec une sincérité absolue la physionomie dure, quasi antipathique, le regard inquisiteur de celui qui était assis sur le siège de Saint Pierre. C'est le palais Doria à Rome, qui aujourd'hui a le bonheur de posséder ce portrait que le critique JAKOB BURCKHARDT appelle le « meilleur du siècle ».

Les relations amicales que l'artiste a contractées à Rome nous intéressent, nous autres Français, presque autant que cette grande œuvre. Chose très rare: l'âme et le caractère, chez VÉLASQUEZ, étaient à la hauteur de son génie — sauf peut-être une ambition un peu trop déférente pour la royauté et un peu entichée de vains titres; mais il en a été bien puni! — En tout cas, il n'eut jamais d'ennemis que ses envieux. Tous ses grands émules ont été ses amis: ZURBARAN à Séville, RUBENS à Madrid, RIBEIRA à Naples . . . C'est VÉLASQUEZ qui, à Madrid, en 1643, accueillit, encouragea, dirigea le jeune MURILLO. Or donc, à Rome, il eut l'occasion de rencontrer POUSSIN et CLAUDE LORRAIN, qui le passionnèrent vivement par leurs propres œuvres, et lui inspirèrent le désir de passer par la France en rentrant dans son pays. Le Paris de 1650 lui eût sans doute fait fête, et eût peut-être empêché que, pendant cent cinquante ans, l'œuvre presque entier du plus grand peintre espagnol, enfoui dans les palais royaux de Madrid, restât inconnu ou méconnu du reste de l'Europe. Et qui sait de quels chefs-d'œuvre un peintre qui avait tant de nos qualités françaises: amour du vrai, pondération, aurait enrichi nos grandes collections d'art? Un portrait de DESCARTES, de PASCAL, de MAZARIN, de LOUIS XIV de la main du peintre qui fouillait dans les âmes grâce à la seule sincérité de son pinceau, quel rêve! . . .

Un ordre brusque du roi coupa court à ses projets: car cet homme de génie avait un maître, il convient de ne pas l'oublier! Une parole de PHILIPPE, que nous citons, montrera quel était ce maître, et comment il comprenait le génie de celui qu'il appelait: « Mon » peintre.

« Je fais dire à VÉLASQUEZ qu'il ne prenne pas la voie de terre, ce qui retarderait son arrivée, étant donné son caractère . . . Puisque vous connaissez son flegme, prenez soin qu'il n'en profite pas pour prolonger son séjour là-bas. » Son flegme! Voilà comment PHILIPPE appelait le génie pénétrant et réfléchi de celui qui seul a jeté sur son pauvre règne un rayon de soleil! . . .

* * *

Le roi ne pouvait se passer du peintre, et il était incapable de comprendre peut-être, en tout cas d'apprécier son génie! . . . Tout au plus, d'ailleurs, ne voyait-il en lui que le portraitiste. PHILIPPE venait précisément d'épouser en secondes noces *Marie Anne d'Autriche,* dont VÉLASQUEZ a fait plusieurs portraits. L'un d'entre eux est au Louvre, l'autre à Vienne. On voit ce qui l'attendait à son retour à Madrid! . . . Mais, le plus souvent, a partir de 1651, année de son retour, il n'eut même pas toujours le temps de faire des portraits, du reste admirables; des charges nouvelles allaient peser sur lui.

Ce fut peut-être un peu de sa faute aussi: il commit l'imprudence, probablement pour améliorer sa position matérielle, de solliciter la charge d'*aposentador,* c'est-à-dire de maréchal des logis du palais. Cela allait l'obliger à inspecter les appartements royaux; à organiser les voyages du roi, que l'étiquette espagnole, les mauvais chemins et les mauvais véhicules du temps rendaient infiniment compliqués, longs et difficiles;

à surveiller dans leurs moindres détails tout ce qui se rapportait à ces déplacements: services, équipages, approvisionnements, repas, relais, étapes . . . où trouver, avec cela, le temps de peindre?

Et pourtant Vélasquez a dépassé sa soixantième année: nous sommes en 1651, où s'est déjà manifestée tant de fois la maturité de son génie. Quelques rares chefs-d'œuvre, si beaux — et c'est tout dire — que tous les précédents ne sembleront que la préparation de ces suprêmes miracles de son art, ne feront qu'augmenter le regret que nous éprouvons à voir ce grand homme ravalé à des occupations de valet et d'intendant . . .

Et, comme si ces tracas ne suffisaient pas, voici que le roi, décidément mal inspiré, lui suggère de briguer la croix rouge de l'ordre de Santiago! Il pensait honorer ainsi son peintre! On ne pourrait que hausser les épaules, si l'on ne se révoltait surtout en apprenant qu'il fallut à Vélasquez toute une année de démarches sans fin pour obtenir ce hochet!

Rien n'était en effet plus difficile que d'entrer dans cet ordre, mi-religieux, mi-mondain. Il fallait prouver que ses ancêtres étaient de vieille et authentique noblesse espagnole, que l'artiste n'avait jamais vécu de son métier, etc., etc. Il dut aller jusqu'en Portugal pour y recueillir des témoignages et des papiers de famille; il dut écrire mémoires sur mémoires, comparaître devant de multiples commissions d'enquête, subir mille interrogatoires . . . Et encore, le résultat de toute cette campagne allait-il être négatif, quand le roi, tranchant la difficulté, arracha de haute lutte à la commission suprême une nomination qui créait, le 30 Novembre 1659, Diego Rodriguez de Silva Vélasquez chevalier de l'ordre de Saint Jacques! . . .

Laissons ces misères . . . Son second voyage en Italie, quarante-cinq années de production continuelle, ont rendu Vélasquez absolument maître de son art. Il ne lui manque que le temps de l'exercer . . . Les dix années qui s'étendent entre son second retour de Rome et sa mort sont illustrées par cinq tableaux mythologiques, dont la *Vénus et Cupidon* (p. 132), la seule figure nue de tout l'œuvre de Vélasquez, par ses plus merveilleux portraits (en particulier des nains et des fous de la cour) et par cinq ou six suprêmes chefs-d'œuvre, gloire du Prado, que nous allons énumérer successivement.

Le *Couronnement de la Vierge* (p. 136), où l'on remarque surtout l'attitude et la figure pleine de dignité de la Vierge que couronnent le Père et le Fils, planant à sa droite et à sa gauche;

Esope et *Ménippe* (p. 48 et 50). Ce ne sont en définitive que des portraits de bouffons; mais, aux autres qualités qui distinguent les œuvres de ce genre créées par Vélasquez, ils joignent cette beauté suprême d'images élevées à la dignité de types éternellement vrais. La preuve en est dans ces deux noms qui les ont popularisés, et qui caractérisent fort bien, dans l'une de ces figures, le pédagogue besoigneux, méprisé, souffreteux, et dans l'autre le joyeux bohême qui nargue jusqu'à sa misère. Et pourtant, quel accent individuel! Ils représentent deux classes sociales qui ne disparaîtront jamais tant qu'il y aura une civilisation; et, avec cela, ils sont *eux*, ils sont vivants et personnels, de leur tête mal peignée, à leurs souliers éculés.

Les Menines (p. 197). Tout le monde connaît la ravissante tête d'infante de la Salle Lacaze, au Louvre. Mettez, à droite et à gauche de cette fillette aux yeux noirs et aux cheveux blonds deux dames d'honneur en robe à paniers; à gauche de ce groupe, sur la même place, représentez-vous le peintre lui-même, dans un demi-jour discret, en train de peindre le couple royal, dont on n'aperçoit que l'image reflétée dans une glace du fond; et, au premier plan, deux figures grotesques et un gros dogue endormi, la plus merveilleusement peinte de toutes les formes animales

qu'il a pourtant si souvent et si bien représentées . . . Et vous aurez le motif de la toile, mais vous n'aurez aucune idée du charme, du relief, de la perspective si bien creusée, qu'elle donne l'illusion d'une scène de vie intime prise sur le fait . . .

Les *Fileuses* (p. 208) sont peut-être moins parfaites comme ensemble; mais deux des figures de femmes du premier plan comptent sans doute parmi les plus beaux morceaux de peinture qu'ait exécutés le Maître. A ce premier plan, où ces figures populaires ressortent en clair dans le demi-jour, s'oppose un fond éclairé où, sous une voûte en plein cintre, quelques nobles dames en pleine lumière examinent des tapisseries de haute lisse . . .

Les *Ermites* (p. 90) sont le dernier, un des plus parfaits et le plus touchant tableau de VÉLASQUEZ. Un corbeau vient apporter son pain quotidien à Saint Paul Ermite:



Londres, British Museum

Cavaliers (Dessin)

le pieux centenaire, vêtu d'une pauvre robe de bure, joint les mains, tandis que Saint Antoine lève les siennes dans une attitude d'étonnement. Le paysage est fin, léger, harmonieux, et annonce les élégantes grisailles de COROT. Mais le regard du spectateur revient de toutes les séductions de ce tableau à la figure centrale, à ce cénobite, si émouvant dans son expression de foi et d'humilité.

Cette scène d'un pauvre vieillard nourri par Dieu lui-même n'a-t-elle pas fait faire à l'artiste un douloureux retour sur sa propre position, si précaire, malgré tous les titres plus ou moins pompeux dont, à défaut d'argent, le gratifiait le souverain? Accablé de basses besognes qui lui prenaient ses jours et ses nuits, le Maître, dans les derniers mois de sa vie, ne put toucher une seule fois à ses pinceaux. Il avait été chargé de décorer le pavillon où, dans l'Ile des Faisans, sur la Bidassoa, allaient se rencontrer PHILIPPE IV et LOUIS XIV. C'est l'artiste, érigé à la dignité de maître des cérémonies, qui devait organiser le voyage du roi et veiller au succès des fêtes don-

nées à cette occasion. Les fatigues et les ennuis que lui causa cette dernière et lourde charge lui firent contracter une fièvre chaude dont il mourut, le 6 Août 1660, dans la soixante et unième année de sa vie.

* * *

Il est difficile d'apprécier l'art de Vélasquez. Sa technique si fluide et si diaphane paraît s'être si bien fondue avec la nature même, qu'une si parfaite simplicité déconcerte le profane. C'est le comble de l'art. La manière de Vélasquez, comme la prose de Voltaire, semble si facile que chacun croit pouvoir l'imiter.

Les grands contemporains du peintre ont des procédés qu'il est relativement aisé de prendre sur le fait, une manière, une recherche d'effets voulus et déterminés: chez Ribeira, c'est la savante distribution des ombres et des lumières; c'est, chez Rembrandt, le fameux clair-obscur; ce sont les effets de muscles et les attitudes plastiques chez Rubens. Et je ne parle pas de l'Ecole de Bologne . . . Vélasquez, lui, surtout le Vélasquez de la pleine maturité, défie toute analyse, comme il décourage toute imitation. On peut dire de sa peinture ce qu'un critique a dit du style de Renan: *On ne sait pas comment c'est fait.*

Pour essayer de pénétrer un peu avant dans un art qui se cache avec un soin si jaloux, il faudrait d'abord classer les soixante-dix ou quatre-vingts tableaux qui font la gloire du peintre de Séville. Mais comment les classer? La division par genres serait assez artificielle; à part un tableau historique, quelques paysages, quelques scènes populaires ou mythologiques, quelques tableaux religieux, tout l'œuvre du peintre de Philippe IV consiste en portraits. Ce n'est pas assez dire; même dans les ouvrages plus complexes: tableaux de genre, tableaux «à sujets», presque toutes les figures sont autant de portraits pris sur le vif et criants de vérité. On définirait donc assez bien Vélasquez comme suit: l'un des trois ou quatre plus grands portraitistes et presque le seul grand peintre uniquement portraitiste que le monde ait connu.

Mais l'art ne semble toucher à la perfection qu'à la condition de se limiter. On peut dire de Vélasquez ce qu'on a dit de Virgile ou de Racine: son seul défaut est de manquer de défauts. Tel des illustres artistes que nous venons de nommer a déployé plus d'imagination inventive, plus de verve, plus de fantaisie, ou a montré peut-être plus de profondeur de pensée: vous ne trouverez rien chez Vélasquez qui corresponde aux *Disciples d'Emmaüs* de Rembrandt, au sombre pathétique, à la puissance dramatique d'un Greco ou d'un Ribeira. Et je ne parle pas de Michel-Ange! . . . Mais ces qualités extraordinaires qui lui furent refusées, ou qu'il ne posséda pas au plus haut degré, sont d'ordre littéraire autant ou plus que d'ordre plastique; en tout cas, elles renferment, au point de vue pictural, un germe de décadence que les disciples déclamateurs de Michel-Ange, par exemple, n'ont fait que développer. Si l'on ne tient compte que des qualités purement pittoresques d'équilibre, de grâce, d'élégance, de parfait naturel, Vélasquez nous semble constituer, avec Raphaël et Titien, la trinité des dieux de la peinture.

Mais, si le prince des peintres espagnols n'a guère cultivé qu'un genre, celui du portrait, il montre une telle variété dans ces limites étroites, il a si constamment progressé, qu'on peut distinguer dans sa carrière d'artiste trois grandes étapes, qu'on appelle improprement ses trois «manières», un pareil progrès consistant surtout à se délivrer de tout ce qui ressemble à une «manière» pour tendre vers la plus parfaite simplicité. Ces trois étapes sont séparées les unes des autres par les deux voyages que le peintre sévillan a faits en Italie, en 1630 et en 1650.

La première de ces périodes comprend toutes ses œuvres de jeunesse, jusqu'en 1630: scènes populaires peintes à Séville (le *Vendeur d'Eau*; la *Vieille Femme faisant frire des Œufs; Marthe et Marie,* etc.); premiers portraits de *Philippe IV*; d'*Olivarès*; le *Géographe* du Musée de Rouen; portrait de l'Infant *Don Carlos* en pied et à moitié ganté; enfin, les ***Buveurs.***

Mais, dans cette première série de toiles, que de distinctions il y aurait encore à faire; quel progrès constant s'y révèle déjà de l'une à l'autre! Dès le début, la conscience artistique, le respect presque religieux devant la nature et la vérité s'annoncent dans le relief avec lequel sont peints les accessoires; puis, la figure humaine, d'abord rigide et un peu pétrifiée, semble s'animer dans les tableaux de l'élève émancipé de PACHECO, et surtout dans les portraits de la cour. Progrès tout relatif, sans doute: c'est d'abord la trogne des types populaires, plus facile à attraper par l'exagération des traits; puis, c'est la physionomie plus nuancée des grands d'Espagne qui, peu à peu, s'éclairent sous un pinceau de plus en plus créateur de vie.

Mais tous ces accessoires et même ces visages ne sont encore que des « morceaux »; ils ne constituent pas des œuvres. Modelés en pleine pâte, isolés par des ombres d'un noir d'encre, leur relief est durement accusé et cerné, parce que le tableau manque d'atmosphère, parce que chaque figure, chaque objet n'existe que pour lui-même, sans que le peintre sache encore lier des groupes et subordonner les vérités de détail aux vérités d'ensemble. Enfin, la distribution des ombres et des tons clairs est pauvre et maigre. On a expliqué ce défaut par la lumière défectueuse de l'atelier de VÉLASQUEZ, qui ne recevait le jour que d'en haut, par une baie étroite; en réalité, ce défaut n'est pas accidentel, il est essentiel: VÉLASQUEZ ne se doute pas encore du rôle immense que jouent l'air et la lumière dans les chefs-d'œuvre des Vénitiens.

Mais, voici la révélation qui se fait: Venise et l'Italie s'offrent toutes grandes et lumineuses au jeune Espagnol, échappé de son obscur atelier! Il ouvre les yeux à cette vérité capitale, que, dans la nature, il n'y a pas d'objets séparés les uns des autres et n'existant que pour eux-mêmes; une âme fluide et insaisissable les relie l'un à l'autre, les fait tous conspirer à la grande activité du monde, les fond doucement en un ensemble qui n'est pas un entassement, mais une harmonie, un universel et vivant organisme. Ce fluide subtil, c'est, pour le peintre, l'atmosphère et ses mille jeux de lumière, dont les dégradations insensibles noient les objets, adoucissent, effacent, font vibrer les lignes, en transforment l'aspect et la perspective.

Le charme opère bien vite: dès les premières œuvres qu'il peignit à Rome, en 1630, l'air immense, l'air limpide et lumineux semble envahir peu à peu avec tous ses mirages les cadres et les toiles, pénétrant jusqu'aux plus intimes replis des œuvres qu'il vivifie, depuis la *Forge de Vulcain*, depuis la *Tunique de Joseph,* jusqu'à la *Reddition de Breda* et à la *Conversation*. On peut, d'un tableau à l'autre, remarquer la disparition progressive de cette sécheresse dans le rendu, de cette maigreur dans l'exécution, de cette dureté de lignes qui sont encore sensibles dans les premiers tableaux de la seconde manière.

La palette de VÉLASQUEZ s'enrichit sinon de nouvelles couleurs, du moins de mille nuances à base argentée. Jusqu'à son voyage en Italie, le peintre avait été fidèle à la doctrine de son maître PACHECO, qui recommandait l'emploi presque exclusif des trois couleurs fondamentales: bleu, jaune, rouge, estimant que leurs combinaisons infinies suffisaient pour exprimer la vie. Mais ces combinaisons, dans les tableaux de la première manière de son disciple, sont pauvres, dures, monotones. A partir de 1630, il les atténue de plus en plus, comme s'il les enveloppait d'air. C'est alors la gamme des gris, puis des blancs d'argent et de nacre, des noirs profonds, quel-

ques verts, quelques rouges, des roses qui s'éteignent comme s'éteint le jour. Avec deux ou trois teintes ou toutes celles qu'il emploie, ce sont des harmonies insaisissables, mais d'une telle sûreté qu'elles donnent absolument l'impression du définitif. Les gris infiniment nuancés dont il va désormais se servir deviennent pour ainsi dire l'accompagnement harmonique, le chant sourd, grave et soutenu d'un invisible orchestre où va courir la mélodie légère des rouges et des verts, des roses et des noirs. » [1]

C'est aussi dans la longue série des portraits faits à Rome et à Madrid, entre 1630 et 1650, que l'artiste révèle enfin sa maîtrise: portrait de l'*Infante Marie, Reine de Hongrie*; portrait équestre d'*Olivarès*; portrait du *Prince Baltasar Carlos* à la chasse, à cheval, cuirassé, répartis entre le Prado et la National Gallery; portraits de bouffons et d'anormaux, où le prestige de l'art nous sauve de l'horreur et du dégoût par le charme du coloris et l'effrayant pathétique du dessin (voyez en particulier celui de *Pablillos* et celui de *Sébastien de Morra*); portraits de dames et de courtisans; enfin, tous les Philippe, qui s'échelonnent le long de ces vingt années: Philippe en habit de gala, Philippe peint jusqu'aux genoux, en pied, à cheval, en costume de chasse etc. etc.

Tandis que les portraits de la première manière ont un fond neutre et insignifiant, dans ceux que nous venons d'énumérer, le fond s'ouvre, laisse entrer la lumière, permet d'entrevoir le paysage, l'éternelle nature, où la palette du peintre se joue de toutes les difficultés. Et ce sont des hardiesses, d'étonnantes trouvailles qui anticipent, deux siècles et demi d'avance, sur les plus glorieuses conquêtes de l'Ecole de Barbizon. Aussi, rien d'étonnant si cette grande école française a salué dans Vélasquez son maître et un de ses dieux. Plus d'une fois, en contemplant les *Jardins de la Villa Médicis* ou le portrait équestre d'*Olivarès*, ou encore la plupart des *Philippe*, et le prince *Baltasar Carlos*, on est tenté de s'écrier, à la vue des élégantes grisailles du paysage fin et léger qui enveloppe les figures: « Mais c'est du Corot! »

Parfois, à l'aide des seuls moyens plastiques, Vélasquez devient éloquent comme Bossuet: contemplez ce profil d'un roi mélancolique et sombre, mais qui garde un si grand air dans sa déchéance, se dessinant sur une perspective de plateaux dégradés, nus comme la main, secs et arides comme une planète morte qui dormirait sous la cendre de ses volcans éteints: l'Espagne et son souverain, toute la destinée d'un vaste empire condensée dans le cadre étroit d'un portrait! . . .

Pour nous résumer, les œuvres de la première période sont de la peinture, celles de la deuxième sont de la vie.

* *
*

Le second séjour que le Maître fait en Italie, en 1650, achève cette évolution. Dans les chefs-d'œuvre trop rares, hélas! qui jalonnent sa troisième et suprême étape, l'artiste ne procède plus que par tons juxtaposés, par taches chaotiques en apparence qui annoncent les plus extraordinaires procédés de nos modernes impressionnistes. Mais éloignez-vous un peu, mettez-vous au point: ces taches, peu à peu, se fondent, se modèlent, moulent comme d'un voile diaphane et souple les volumes sculpturaux. Les visages surgissent, les yeux s'animent, les lèvres frémissent, les étoffes ondulent, les perspectives se creusent; c'est la vie, toute la vie, ondoyante et diverse, étrangement complexe et harmonieuse à la fois, qui semble prise sur le fait.

« Où donc est le tableau? » s'écriait Théophile Gautier, dans son *Voyage en Espagne*, en contemplant les *Ménines*. Et c'est vrai: cette toile, et les *Fileuses*, et le *Ménippe*, et le *Philippe IV* vieilli, et les *Ermites*, semblent si bien faire corps avec

[1] Elie Faure *(Vélasquez)*.

la vie universelle, qu'on n'a plus l'impression de la surface peinte, du dessin, de l'effort artistique, ni de rien de pareil. On ne songe même pas à appeler ces œuvres belles, parfaites, extraordinaires: elles sont plus que belles, car *elles sont!*

Où donc est le peintre? se sont demandé à leur tour, avec une nuance de blâme, des critiques malavisés. Comme si un aussi parfait artiste était par hasard impersonnel et froidement objectif! Il ne copie pas la réalité; il la recrée. Il dissocie d'abord les éléments qu'il a tirés de son champ d'observations, il les choisit, les épure, leur donne toute leur signification plastique, puis il les reconstitue en des ensembles harmonieux d'où ont disparu tout le flou, le flottement, les lacunes, les à peu près de la réalité et qui semblent plus vivants que la vie vulgaire, précisément parce que le Maître en a éliminé la vulgarité.

Mais si l'on demandait davantage, si l'on désirait deviner l'homme dans l'artiste, tout l'œuvre de Vélasquez, malgré la discrétion et le bel équilibre de sa plastique, est là pour témoigner de son âme douce et aimante, et fière aussi, et grave, et pensive jusqu'à en être éloquente: nous avons parlé de ses portraits de Philippe IV; mais le geste de courtoisie de Spinola, dans la *Reddition de Breda*, l'attitude de naïve compassion de l'Enfant, dans le *Christ à la Colonne*, le geste plein de foi et de gratitude de Saint Paul Ermite, et tant d'autres beautés d'ensemble ou de détail témoignent d'une émotion discrète, contenue, sans doute, mais d'autant plus profonde peut-être. A qui sait voir, tout l'œuvre de Vélasquez n'est pas seulement plein d'art, il est plein d'âme.

* *
*

Al Pintor de la Verdad: Au peintre de la vérité, lit-on sur le socle de la statue de Vélasquez, à Séville. Un Maître dont le génie avait fini par se confondre avec le plus parfait naturel est par définition inimitable. Aussi, ne peut-on s'étonner qu'il n'ait laissé aucun disciple digne de lui.

Juan Bautista del Mazo, qui épousa sa fille, put bien le remplacer dans sa charge de peintre de la cour et de valet de chambre du roi; mais c'est tout. Cependant Mazo s'escrima si bien qu'il parvint à s'assimiler quelques-unes des qualités extérieures de son beau-père, à ce point qu'on a attribué à Vélasquez plusieurs des toiles de son gendre. Cette confusion a une excuse: Mazo a pu exécuter des projets ou achever des ébauches du Maître, de sorte qu'il n'est pas toujours facile de démêler ce qui revient à l'un et à l'autre dans la facture. Mais ce peintre satellite a payé cher l'honneur équivoque de vivre à l'ombre d'un grand homme au point de se confondre avec lui: aujourd'hui on est tenté de lui dénier toute originalité propre, en quoi on serait injuste, cet artiste de second ordre ayant des qualités à lui.

Le domestique de Vélasquez, Juan de Pareja, a essayé aussi de prendre à son maître sa palette et ses pinceaux. Il était moins heureusement doué que Mazo; mais dans quelques-uns de ses portraits, on retrouve quelque chose, un très pâle reflet de certaines qualités d'un plus grand que lui. Par bonheur pour ce mulâtre, il a été immortalisé, non certes par son œuvre propre, mais par le portrait qu'a fait de lui Vélasquez à Rome, en 1650.

Don Juan Carreño de Miranda, malgré les insuffisances de son dessin, semble le talent le plus vigoureux de la suite du Maître. Il a d'ailleurs échappé en partie à une influence qui aurait pu le réduire à l'état d'ombre vague de Vélasquez en s'inspirant aussi de Van Dyck.

D'autres artistes, sans avoir été à proprement parler les disciples du grand Sévillan, ont subi, eux aussi, plus ou moins profondément son influence. Ainsi, Juan de Alfaro,

dont nous estimons moins l'œuvre propre que les renseignements biographiques qu'il nous a communiqués sur le peintre des *Lanzas.* Ainsi, les frères RIZI, dont certains portraits ont été attribués à MAZO. Il y a en effet entre eux des analogies, tout simplement parce que les uns et les autres se sont ingéniés à copier VÉLASQUEZ! . . . Ainsi, CLAUDIO COELLO, peintre religieux, dont une grande toile, la *Sainte Forme,* semble un reflet des tableaux religieux du peintre de Séville.

CLAUDIO COELLO ferme la série et le groupe de ces imitateurs: en 1692, l'arrivée en Espagne de l'Italien LUCA GIORDANO introduisait dans la péninsule le style maniéré de l'Ecole de Bologne, dont l'esthétique est aux antipodes de celle de VÉLASQUEZ. Avec cet habile pasticheur, qui devint la coqueluche de la belle société madrilène, l'influence italienne rentra victorieusement dans un pays d'où trois ou quatre grands peintres profondément nationaux l'avaient chassée. L'art indigène était bien mort: il ne devait renaître qu'au XIXe siècle . . .

Nous avons à dessein écarté de cette série de noms subalternes ceux des illustres contemporains du peintre de PHILIPPE IV. Mais, malgré leur originalité, ceux-ci ont été parfois influencés par lui, au point que tel de leurs tableaux a été attribué à VÉLASQUEZ, comme les *Rois assis sur leurs Trônes,* d'ALONSO CANO (Musée du Prado). ZURBARAN, également, bien que plus âgé que son émule, n'a point passé impunément près de lui: plusieurs de ses toiles offrent une singulière ressemblance avec *Marthe et Marie,* avec *l'Adoration des Mages* et autres tableaux de la première manière du Maître Sévillan.

Nous avons gardé pour la fin le nom de MURILLO, qui fut l'obligé de son glorieux aîné, beaucoup plus que son élève. VÉLASQUEZ l'accueillit à la cour, l'encouragea, lui donna des conseils dont on peut voir les heureuses conséquences dans la série de tableaux constituant la *Vie de San Diego de Alcala,* si différents des premiers essais du jeune peintre. Mais MURILLO finit par se tourner vers les Flamands, dont le coloris l'enchantait, et par se créer une originalité un peu factice, un peu composite, en neutralisant les unes par les autres les influences diverses qu'il recevait ainsi tour à tour d'un art étranger et du *Pintor de la Verdad,* du peintre le plus noblement réaliste, le plus absolument dégagé de la rhétorique et de la convention qui ait jamais existé.

Musiciens
Vers 1617

* Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric

H. 0,87, L. 1,10

*New York, Collection Victor G. Fischer

H. 0,80, L. 1,10

La vieille Fruitière

Vers 1617



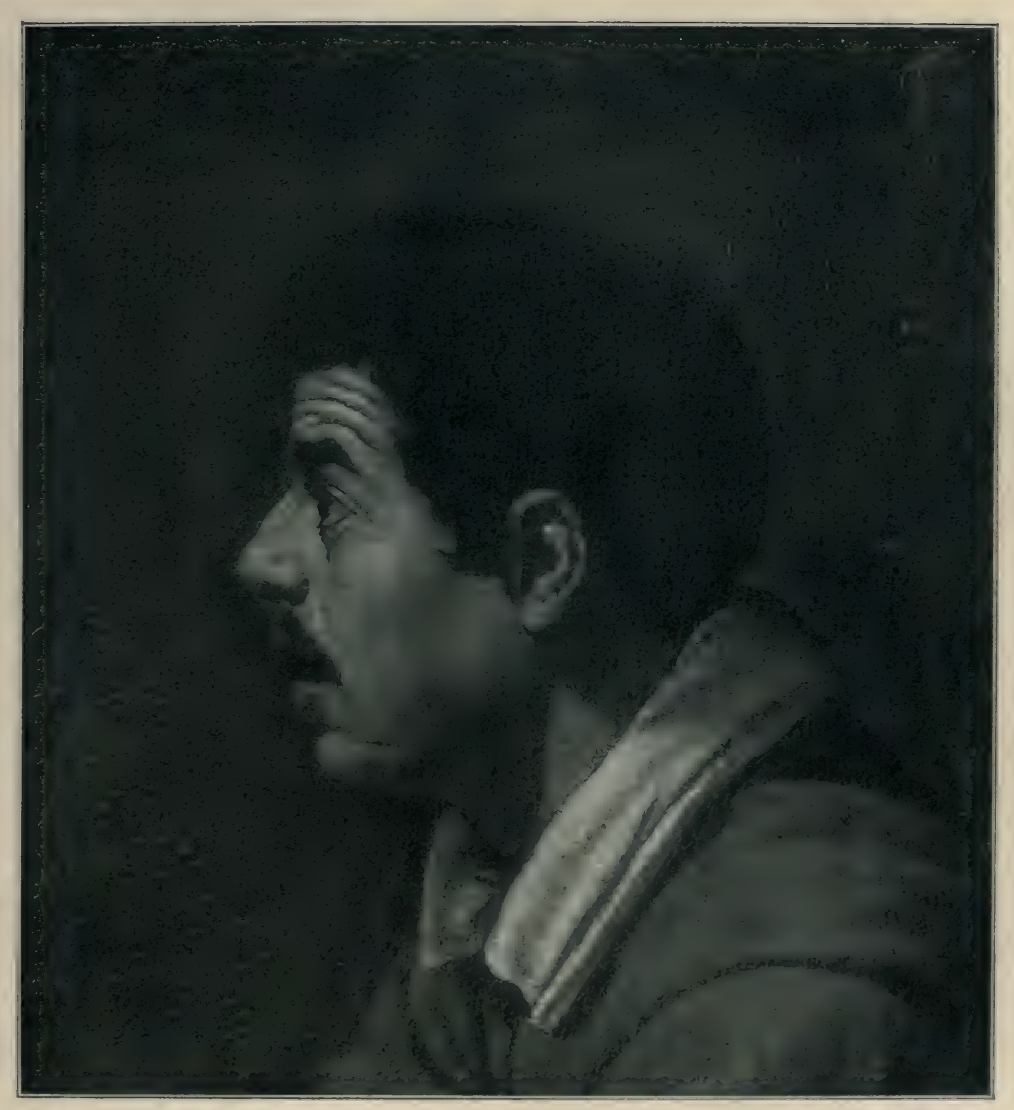
*Boston, Collection Francis Bartlett H. 0,725, L. 1,045

Le Vendangeur
Vers 1617



*St. Pétersbourg, Musée de l'Ermitage H. 1,83, L. 1,16

Le Déjeuner
Vers 1618



*St. Pétersbourg, Musée de l'Ermitage H. 0,39, L. 0,36

Etude de Tête
Vers 1618

*Budapest, Musée des Beaux Arts

H. 0,950, L. 1,108

Les Convives
Vers 1618



*Londres, Collection Otto Beit

La Servante

Vers 1618



*Londres, Collection du Duc de Wellington — H. 0,645, L. 1,04

Deux jeunes Hommes prenant un Repas

Vers 1618



*Richmond, Collection de Sir Frederick Cook — H. 0,99, L. 1,28

Vieille Femme faisant frire des Œufs

Vers 1618



* Londres, National Gallery

H. 0,59, L. 1,02

Le Christ chez Marthe

Vers 1619



* Londres, Collection Laurie Frère — H. 1,35, L. 1,09

Immaculée Conception
Vers 1619



* Londres, Collection Laurie Frère — H. 1,35, L. 1,02

Saint Jean à Patmos
Vers 1619



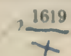
Madrid, Succession de Don Aureliano de Beruete H. 1,31, L. 1,055

Saint Pierre

Vers 1619

• Madrid, Musée du Prado H. 2,03, L. 1,25

L'Adoration des Mages





Madrid, Musée du Prado

L'Adoration des Mages
(Détail)



Madrid, Musée du Prado

H. 0,40, L. 0,36

Portrait d'Homme
Vers 1619



*Londres, Collection du Duc de Wellington H. 1,065, L. 0,82

Le Vendeur d'Eau de Séville

Vers 1620



* New York, Musée Métropolitain (Collection Altman) H. 1,25, L. 1,40

Le Christ et les Pèlerins d'Emmaüs

Vers 1620



*Séville, St. Hermenegild H. 2,12, L. 1,52

Bernardino Suarez de Rivera
1620



Séville, St. Hermenegild

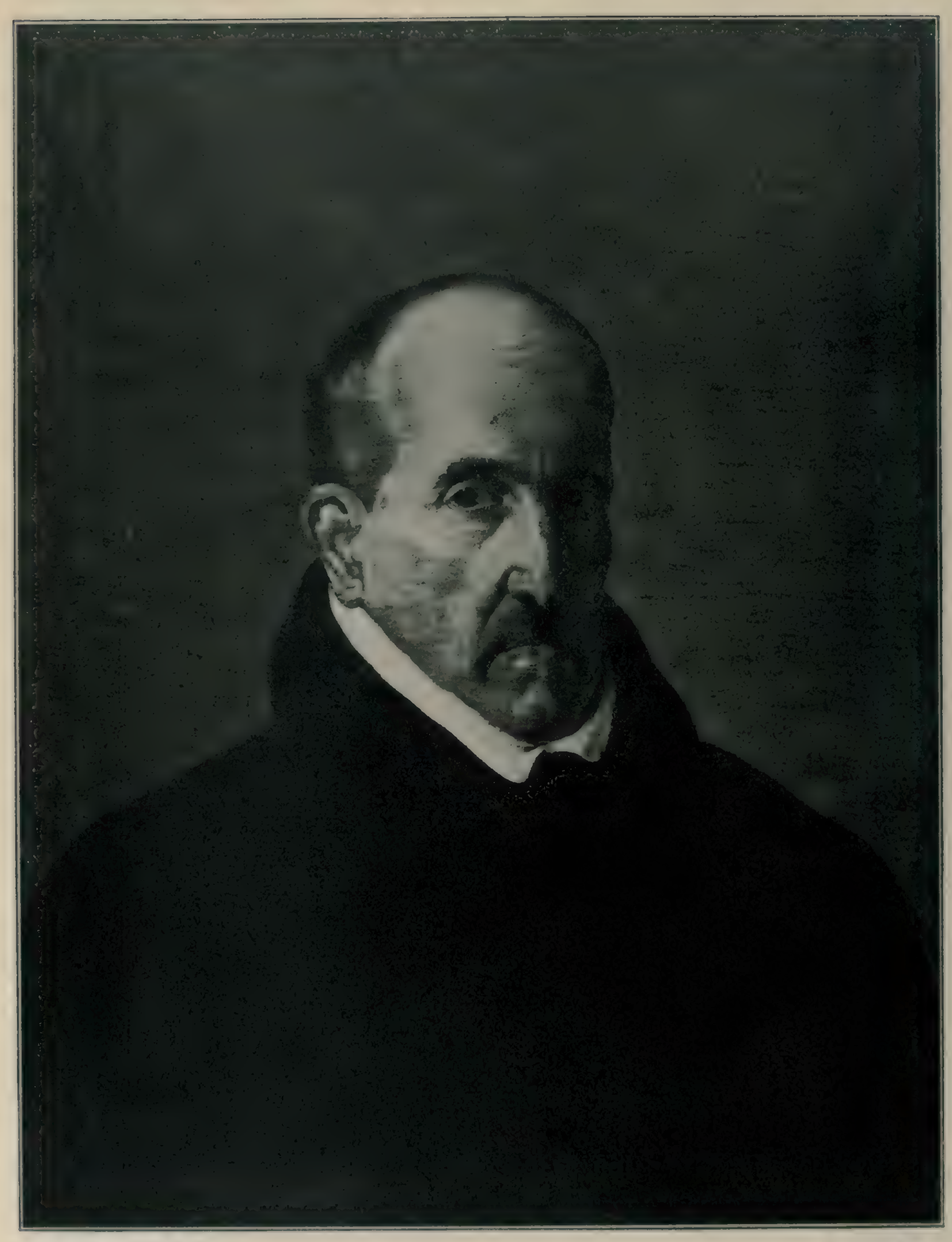
Bernardino Suarez de Rivera
(Détail)



* Séville, Palais archiépiscopal

La Vierge donnant la Chasuble à Saint Ildefonse

Vers 1621



*Madrid, Musée du Prado

H. 0,59, L. 0,46

Luis de Góngora y Argote
1622



*Los Angeles, Californie, Collection Henry E. Huntington H. 0,508, L. 0,43

Portrait d'Ecclésiastique
Vers 1623



* New York, Musée Métropolitain (Collection Altman) H. 2,02, L. 1,03

Philippe IV

1623—1624



*Boston, Musée des Beaux Arts

Philippe IV
1623—1624



• New York, Musée Métropolitain (Collection Altman) H. 2,02, L. 1,07

Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès Duc de San Lucar

1624



* Madrid, Musée du Prado H. 0,57, L. 0,44

Philippe IV, Roi d'Espagne
Vers 1623

* Madrid, Musée du Prado H. 2,01, L. 1,02

Philippe IV

Vers 1623—1624







*Londres, Collection George Lindsay Holford H. 2,07, L. 1,21

Philippe IV



* Madrid, Musée du Prado H. 2,09, L. 1,25

L'Infant Don Carlos, Fils du Roi Philippe III

Vers 1625



Madrid, Musée du Prado

L'Infant Don Carlos, Fils du Roi Philippe III
(Détail)



* Madrid, Collection Richard-Traumann

Isabelle de Bourbon, première Femme de Philippe IV

Vers 1625



* Madrid, Collection du Marquis de Casa Torres

L'Alcade Ronquillo

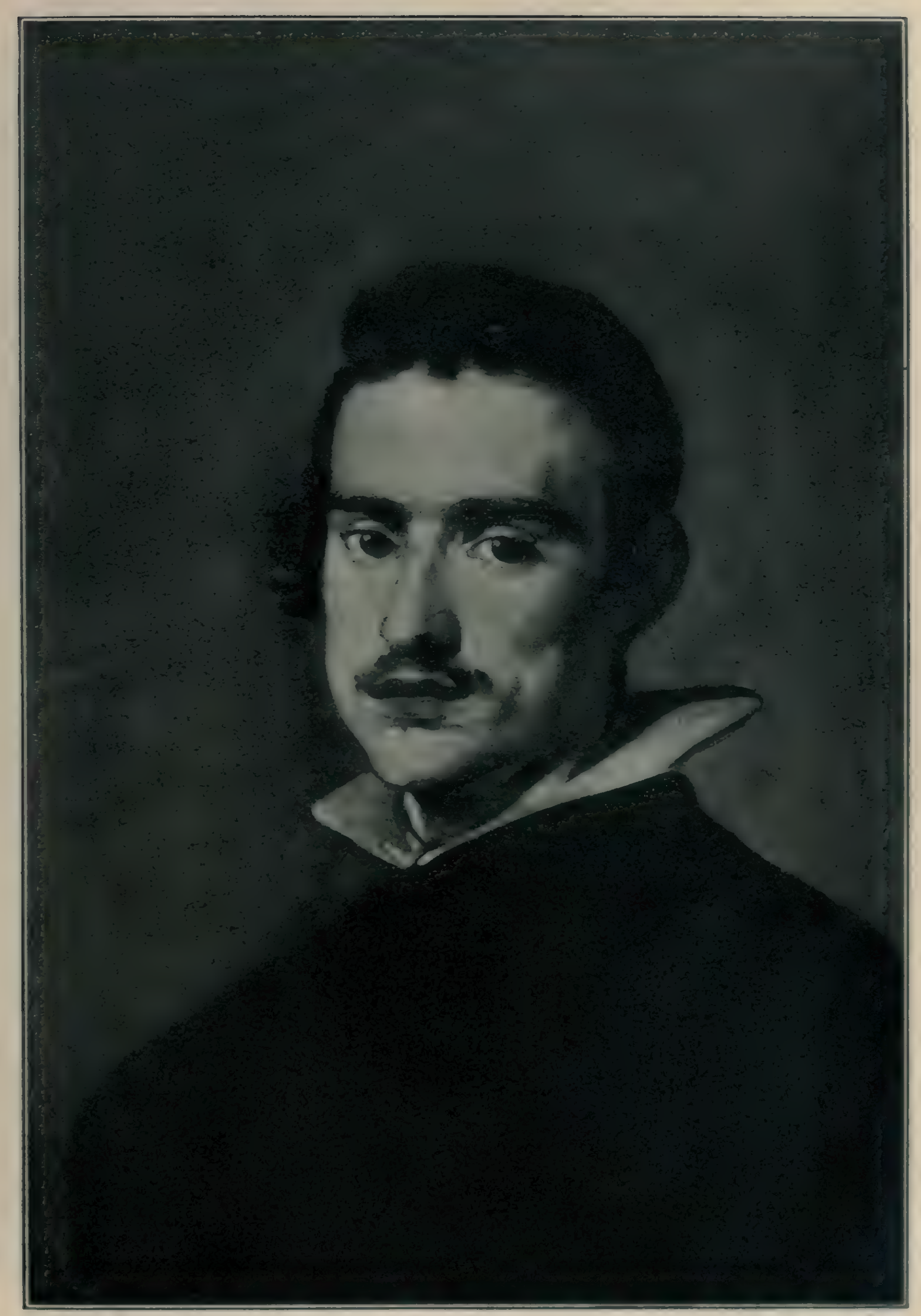
Vers 1623—1625



*Brighton, Collection de Sir George Donaldson H. 1,72, L. 1,06

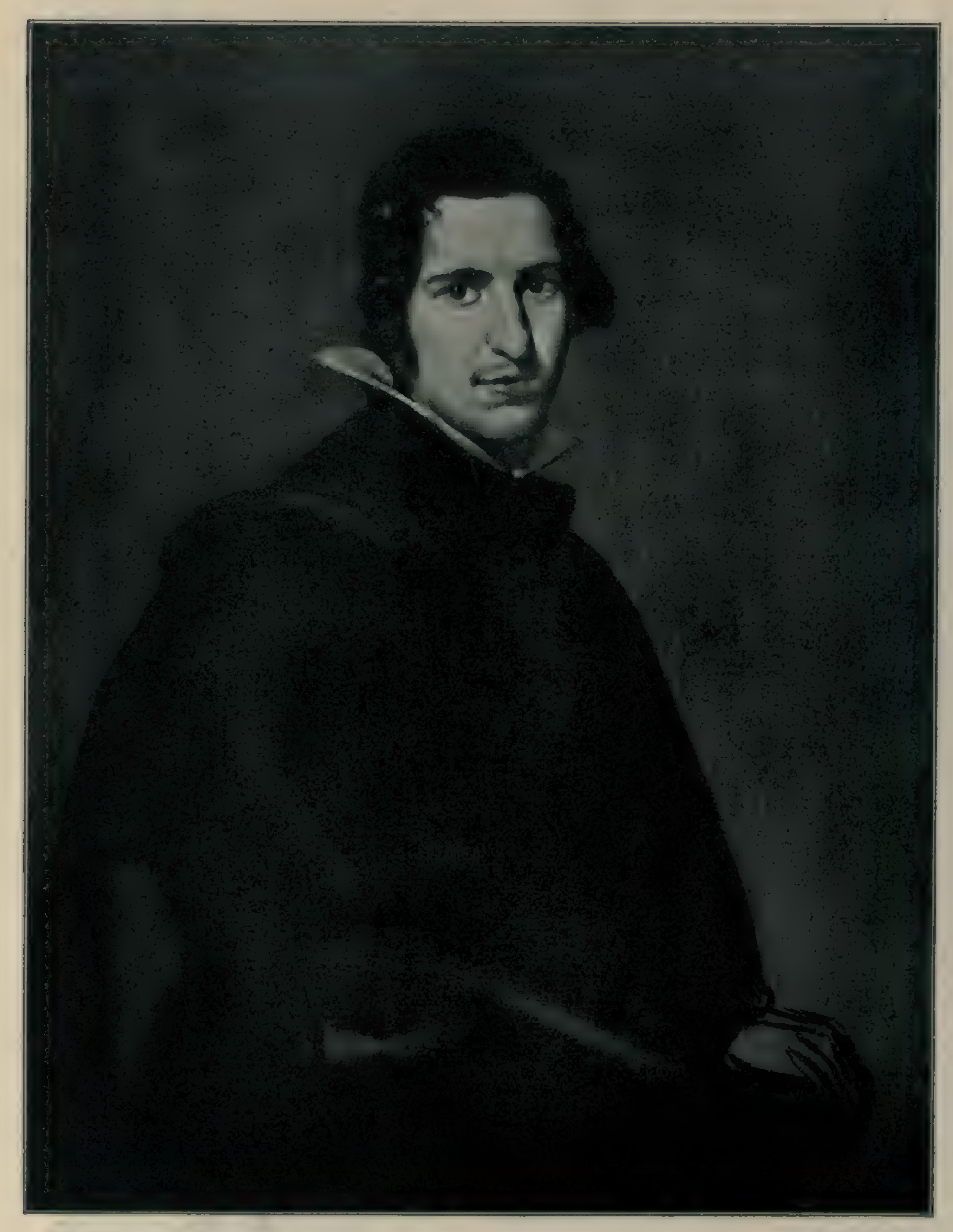
Un Bouffon de Philippe IV

Vers 1625



*Madrid, Musée du Prado H. 0,56, L. 0,39

Portrait d'Homme
Vers 1625



Munich, Ancienne Pinacothèque

H. 0,89, L. 0,68

Portrait de jeune Homme
Vers 1626



* New York, Hispanic Society of America H. 2,16, L. 1,295

Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès Duc de San Lucar
Vers 1627



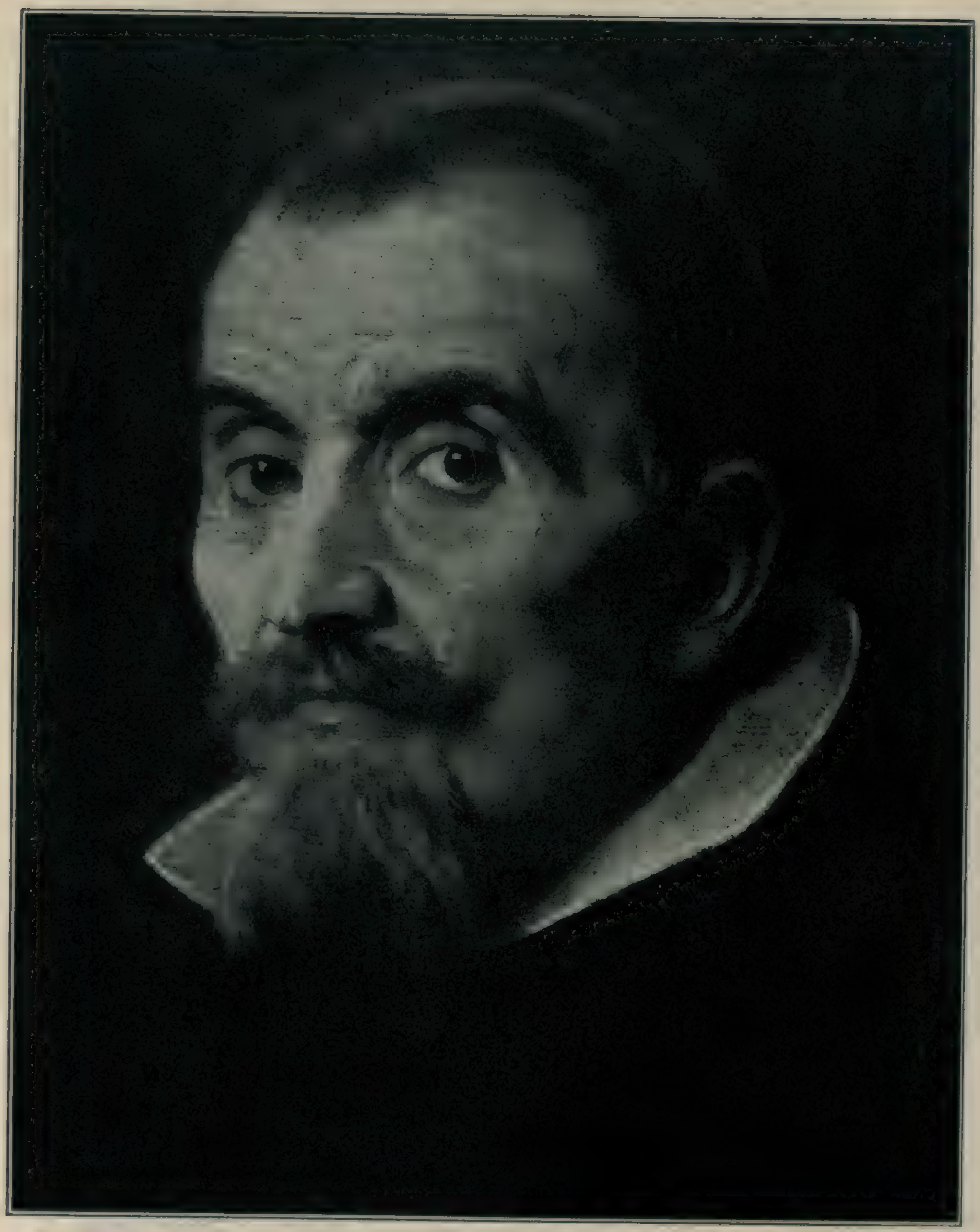
Londres, Collection Huth H. 2,00, L. 1,09

Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès Duc de San Lucar



*Madrid, Musée du Prado H. 2,065, L. 1,145

Don Diego del Corral
Vers 1628



Madrid, Musée du Prado

Don Diego del Corral
(Détail)



*Madrid, Musée du Prado H. 2,15, L. 1,10

Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdos
Vers 1628



* Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric H. 1,20, L. 0,99

L'Epouse du Duc d'Olivarès
Vers 1628



*Madrid, Musée du Prado H. 0,62, L. 0,50

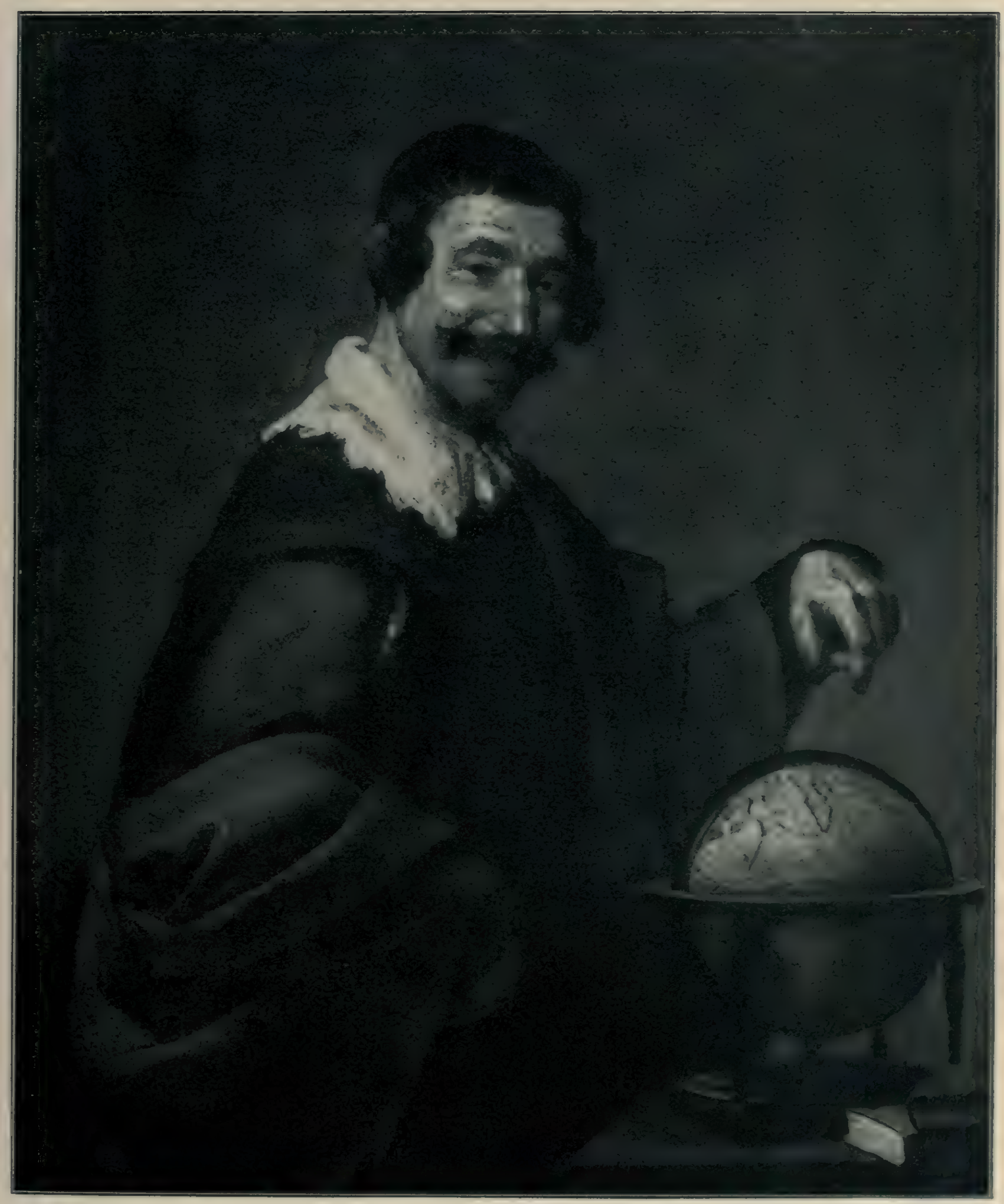
Une Sibylle
Vers 1628



* Londres, Apsley House (Collection du Duc de Wellington) H. 0,60, L. 0,54

Le Poète Quevedo

Vers 1628



*Rouen, Musée

H. 0,99, L. 0,82

Un Bouffon
(Le Géographe)
Vers 1628

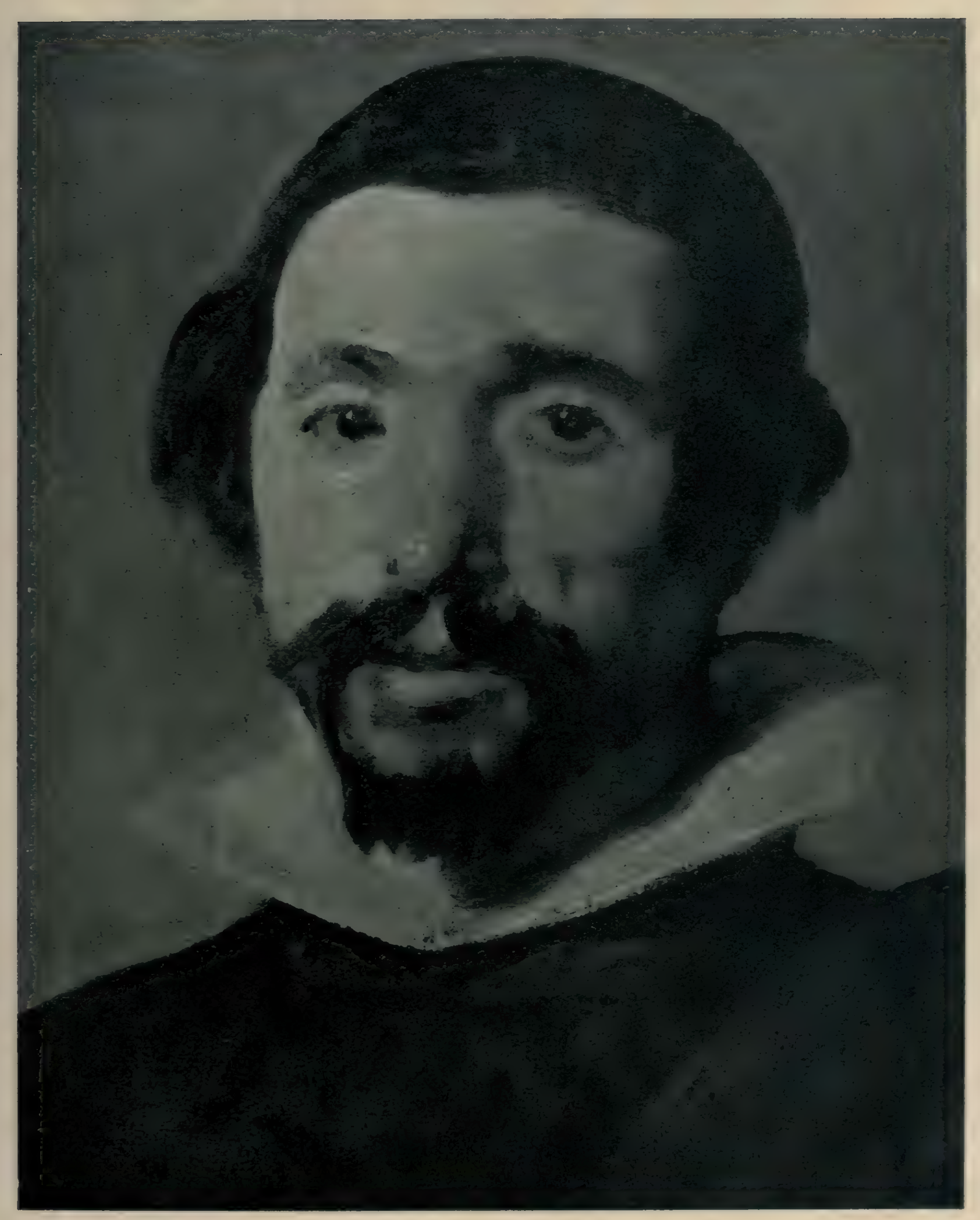


* Madrid, Musée du Prado — H. 2,09, L. 1,23

Un Bouffon de Philippe IV

(Pabillos de Valladolid)

Vers 1628



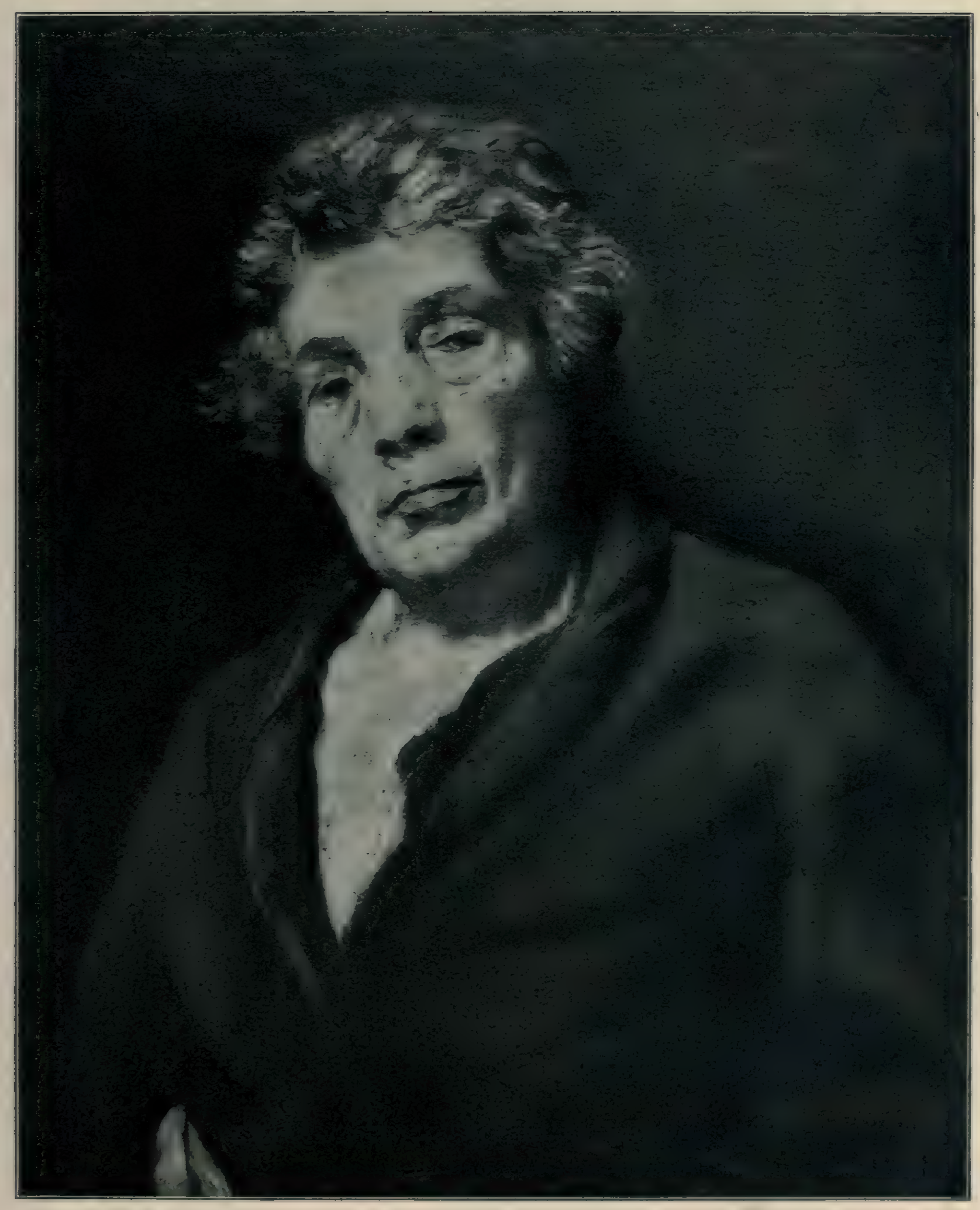
Madrid, Musée du Prado

Un Bouffon de Philippe IV
(Pablillos de Valladolid)
(Détail)



*Madrid, Musée du Prado H. 1,97, L. 0,94

Esope
Vers 1629



Madrid, Musée du Prado

Esope
(Détail)



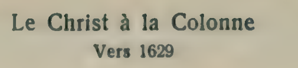
* Madrid, Musée du Prado — H. 1,79, L. 0,94

Ménippe
Vers 1629



Madrid, Musée du Prado

Ménippe
(Détail)



*Londres, National Gallery

H. 1,61, L. 2,035

Le Christ à la Colonne

Vers 1629

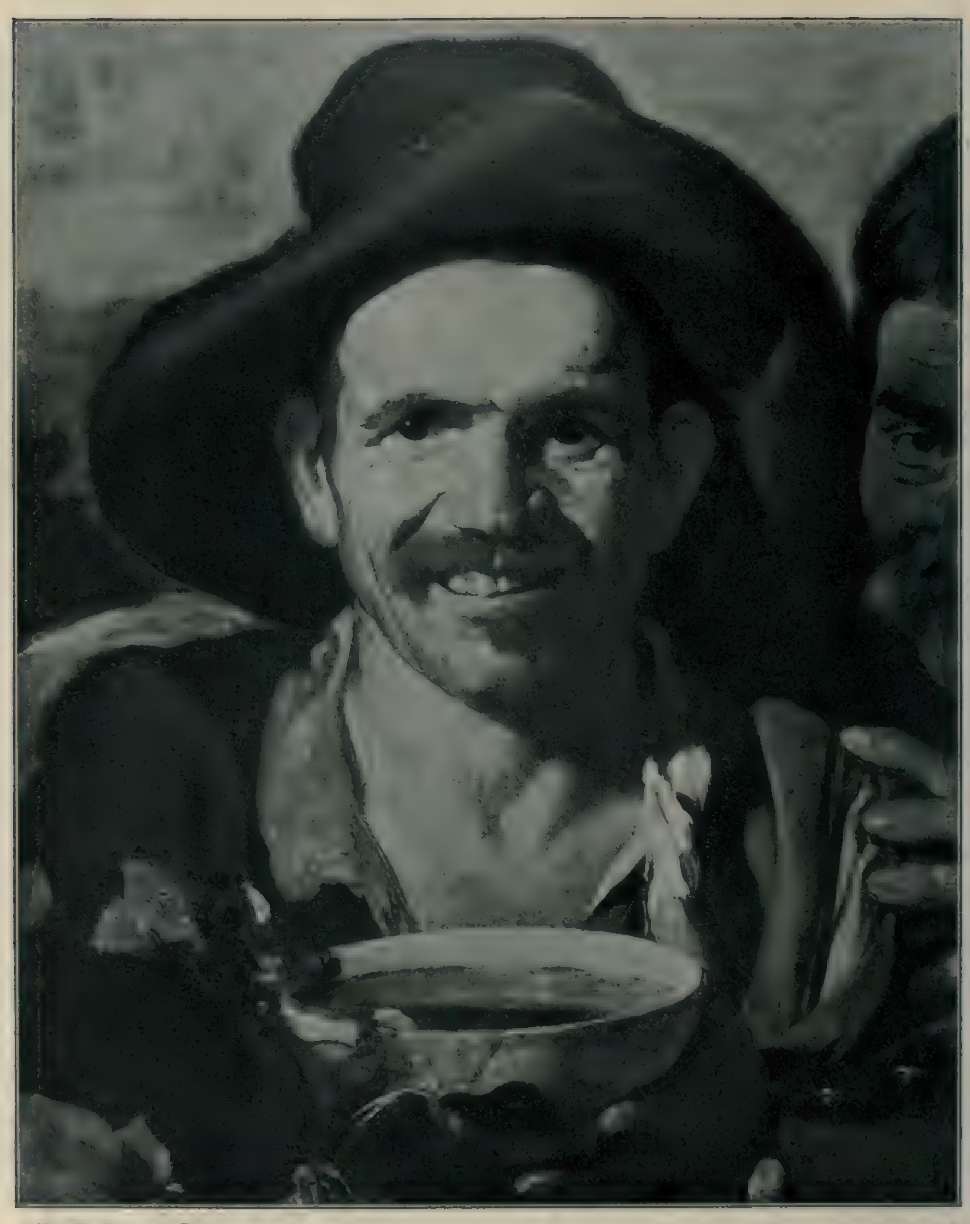


* Madrid, Musée du Prado

H. 1,65, L. 2,25

Les Buveurs („Los Borrachos“)

1629



Madrid, Musée du Prado

Les Buveurs („Los Borrachos")

(Détail)

1629

*Philadelphie, Collection Widener

H. 0,81, L. 0,99

Les Buveurs („Los Borrachos")



*Escorial, Salles capitulaires

H. 2,23, L. 2,50

La Tunique de Joseph

1630



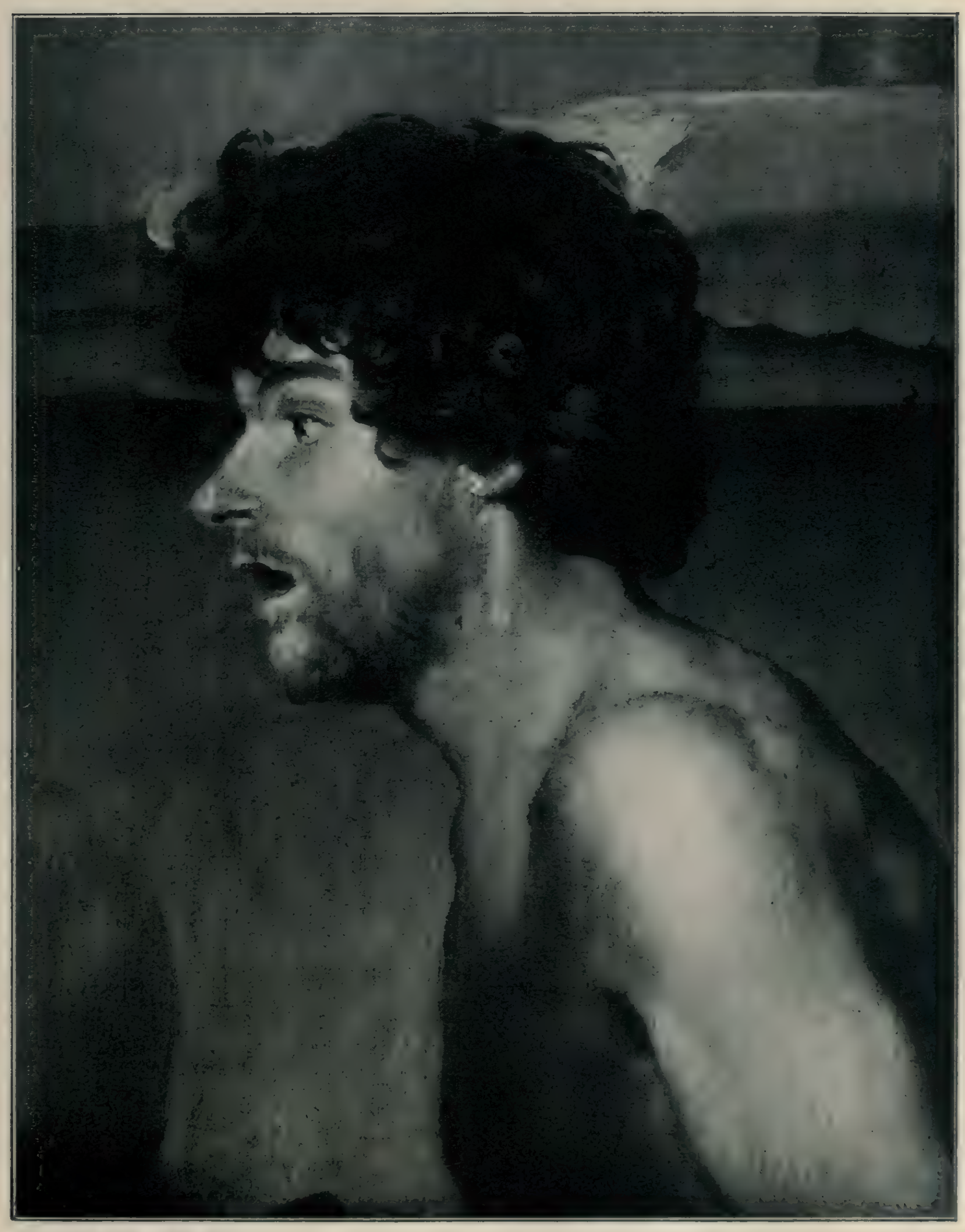
Escorial, Salles capitulaires

La Tunique de Joseph
(Détail)
1630



*Madrid, Musée du Prado H. 2,23, L. 2,90

La Forge de Vulcain
1630



Madrid, Musée du Prado

La Forge de Vulcain
(Détail)
1630



* Madrid, Musée du Prado H. 0,58, L. 0,44

L'Infante Doña Maria, Reine de Hongrie
1630



*Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric H. 2,00, L. 1,06

L'Infante Doña Maria, Reine de Hongrie



Londres, Collection Huth H. 2,00, L. 1,12

Isabelle de Bourbon, première Femme de Philippe IV



Copenhague, Galerie Royale

Isabelle de Bourbon, première Femme de Philippe IV



*Londres, National Gallery H. 1,98, L. 1,12

Philippe IV
Vers 1631



*Boston, Musée des Beaux Arts — H. 1,40, L. 0,81

Le Prince Baltasar Carlos et son Nain

1631



Londres, Collection Wallace

H. 1,17, L. 0,955

Le Prince Baltasar Carlos
1632



• Vienne, Musée de l'Histoire de l'Art — H. 1,26, L. 0,84

Philippe IV
1632



* Vienne, Musée de l'Histoire de l'Art — H. 1,30, L. 1,00

Isabelle de Bourbon, première Femme de Philippe IV

1632



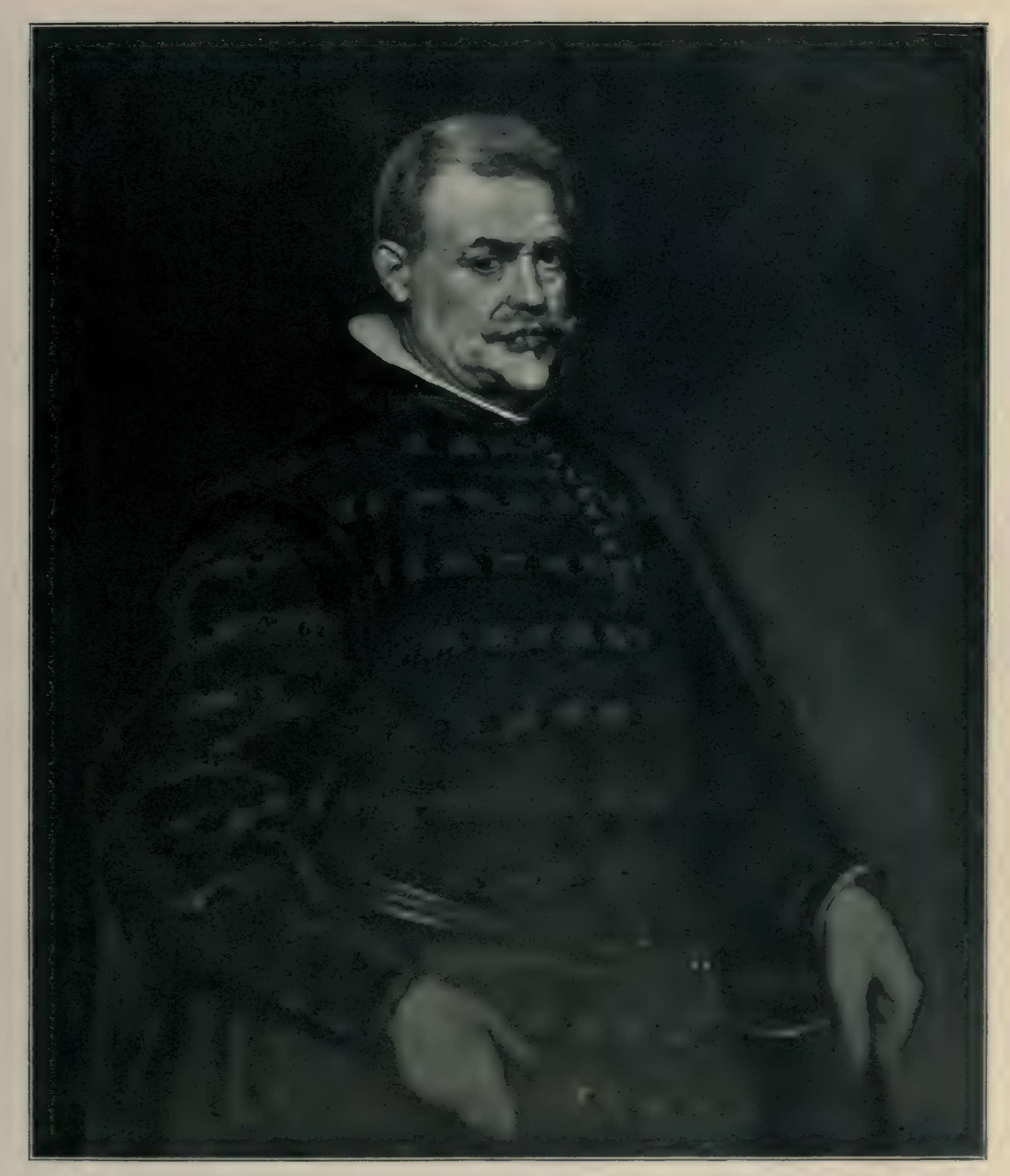
St. Pétersbourg, Musée de l'Ermitage H. 2,03, L. 1,21

Philippe IV



Londres, Collection Huth H. 2,07, L. 1,23

Philippe IV



* Dresde, Collection Royale — H. 1,08, L. 0,895

Juan Mateos, premier Arquebusier du Roi
Vers 1632



*Madrid, Musée du Prado H. 1,91, L. 1,26

L'Infant Ferdinand d'Autriche

Vers 1633



Madrid, Musée du Prado

L'Infant Ferdinand d'Autriche
(Détail)

Madrid, Musée du Prado H. 1,91, L. 1,26

Philippe IV en Costume de Chasse

Vers 1634





Madrid, Musée du Prado

Philippe IV en Costume de Chasse
(Détail)



*Paris, Musée du Louvre H. 2,00, L. 1,20

Philippe IV en Costume de Chasse



*Palais de Hampton Court — H. 2,36, L. 1,45

Philippe IV



Palais de Hampton Court H. 2,56, L. 1,45

La Reine Isabelle de Bourbon, première Femme de Philippe IV



* Madrid, Musée du Prado H. 1,91, L. 1,03

Le Prince Baltasar Carlos en Chasseur

1635



Madrid, Musée du Prado

Le Prince Baltasar Carlos en Chasseur
(Détail)



Londres, Collection du Marquis de Bristol — H. 1,54, L. 0,92

Le Prince Baltasar Carlos en Chasseur

Vers 1635



Londres, Collection du Duc de Abercorn — H. 1,59, L. 1,33

Le Prince Baltasar Carlos



* Madrid, Musée du Prado | H. 1,58, L. 1,13

Le Prince Baltasar Carlos
Vers 1635



* Madrid, Musée du Prado H. 3,00, L. 3,14

Philippe III, Roi d'Espagne
Vers 1633



* Madrid, Musée du Prado H. 2,97, L. 3,00

Marguerite d'Autriche, Femme de Philippe III
Vers 1633

• Madrid, Musée du Prado H. 3,13, L. 2,39

Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès Duc de San Lucar

Avant 1634





Madrid, Musée du Prado

Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès Duc de San Lucar
(Détail)



*Munich, Ancienne Pinacothèque H. 1,35, L. 1,14

Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès Duc de San Lucar



Posen, Fideicommis du Comte Raczinski — H. 0,6[illegible]0, L. 0,[illegible]35

Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès Duc de San Lucar



* Madrid, Musée du Prado H. 2,57, L. 1,88

Saint Antoine Abbé et Saint Paul Ermite
Vers 1634



* Madrid, Musée du Prado — H. 2,00, L. 1,73

Le Prince Baltasar Carlos
1635



Madrid, Musée du Prado

Le Prince Baltasar Carlos
(Détail)



Madrid, Musée du Prado

Le Prince Baltasar Carlos
(Détail)



* Londres, Collection Wallace — H 1,285, L. 1,00

Le Prince Baltasar Carlos à l'Ecole d'Equitation
Vers 1636



* Londres, Collection du Duc de Westminster H. 2,075, L. 1,425

Le Prince Baltasar Carlos à l'Ecole d'Equitation
Vers 1638



Madrid, Musée du Prado H. 3,01, L. 3,14

La Reine Isabelle de Bourbon, première Femme de Philippe IV

Avant 1637



Madrid, Musée du Prado

La Reine Isabelle de Bourbon, première Femme de Philippe IV
(Détail)



Madrid, Musée du Prado

Tête du Cheval d'Isabelle de Bourbon
(Détail du Tableau p. 94)



* Madrid, Musée du Prado H. 3,01, L. 3,14

Philippe IV
Avant 1637



Madrid, Musée du Prado

Philippe IV
(Détail)



* Florence, Galerie Pitti H. 1,16, L. 0,91

Philippe IV



Londres, Collection du Comte de Northbrook H. 0,61, L. 0,46

Philippe IV



*Madrid, Musée du Prado — H. 3,07, L. 3,67

La Reddition de Bréda („Las Lanzas")

Après 1637

X



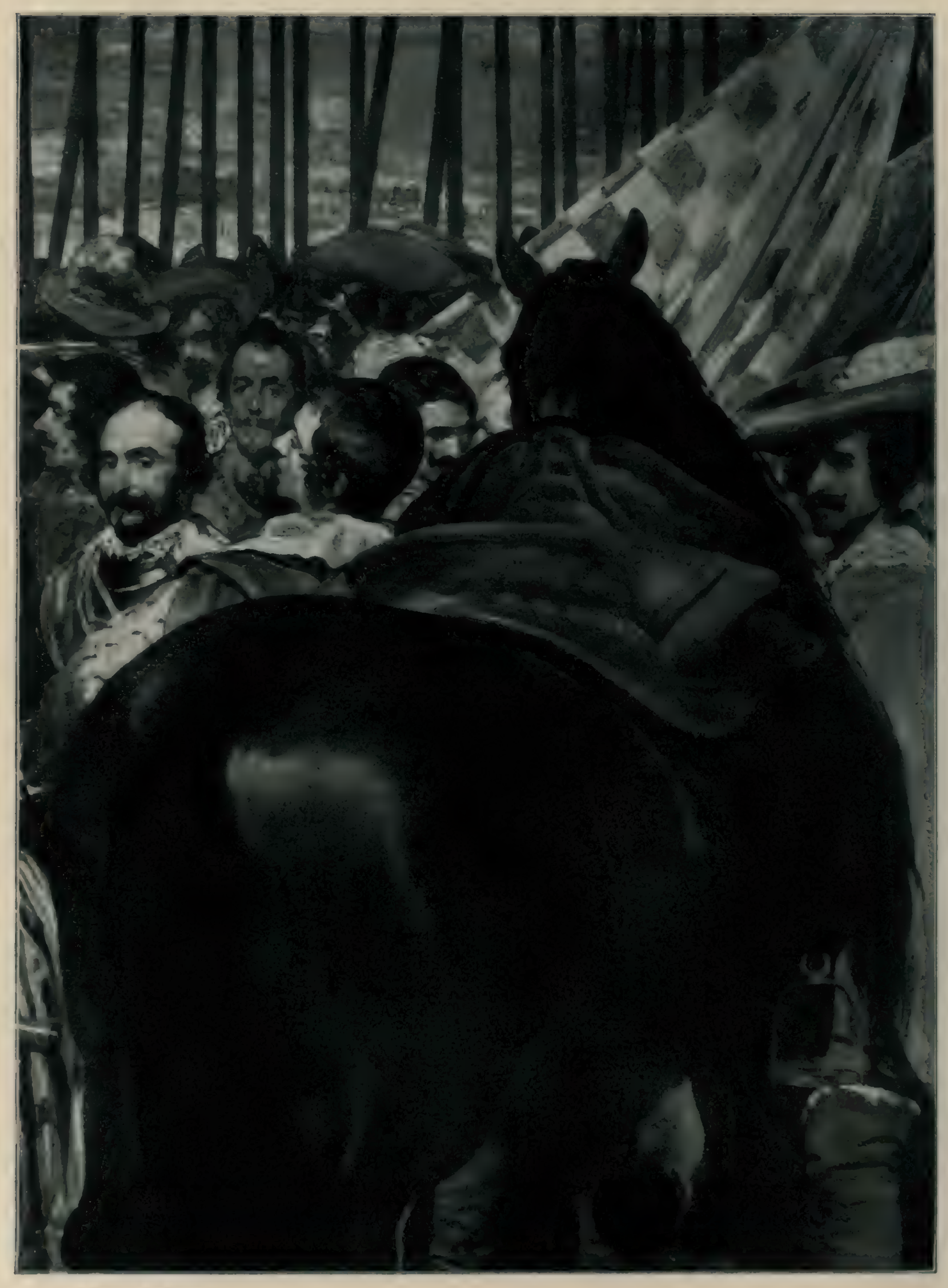
Madrid, Musée du Prado

La Reddition de Bréda
(Détail : Justin de Nassau et Spinola)



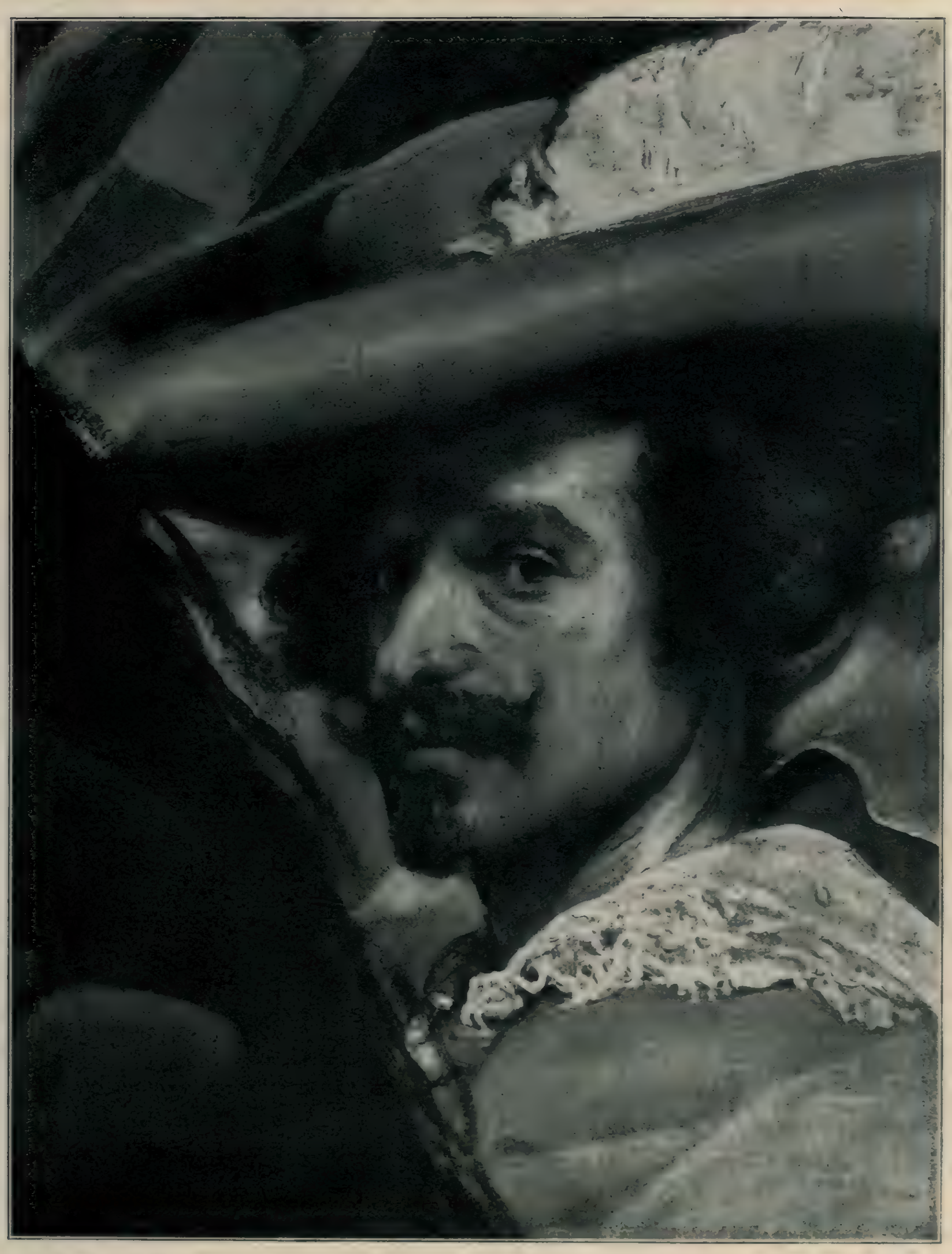
Madrid, Musée du Prado

La Reddition de Bréda
(Détail : Le Groupe des Hollandais)



Madrid, Musée du Prado

La Reddition de Bréda
(Détail: Le Groupe des Espagnols)



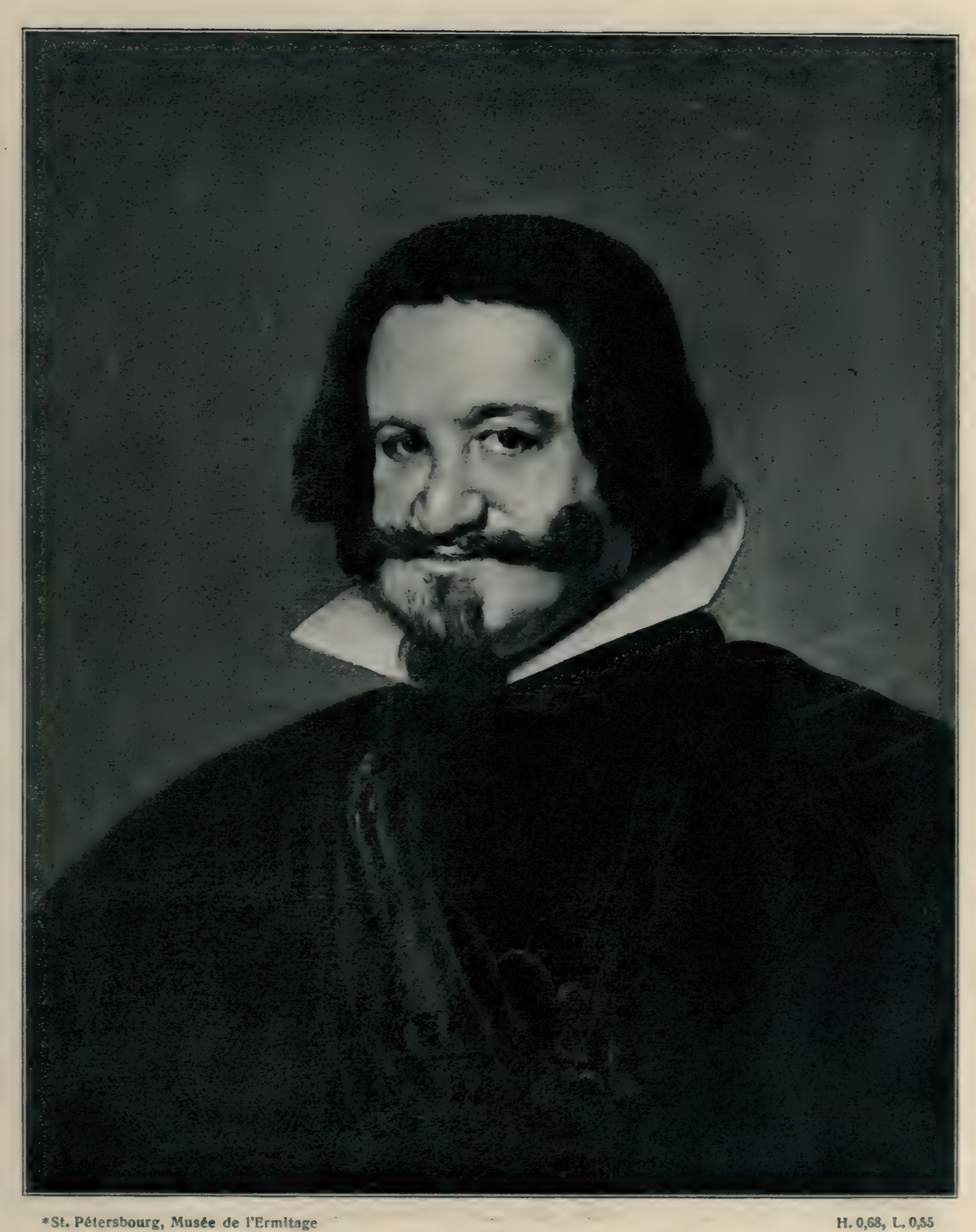
Madrid, Musée du Prado

La Reddition de Bréda
(Détail: Portrait de l'Auteur)



*Modène, Musée H. 0,68, L. 0,51

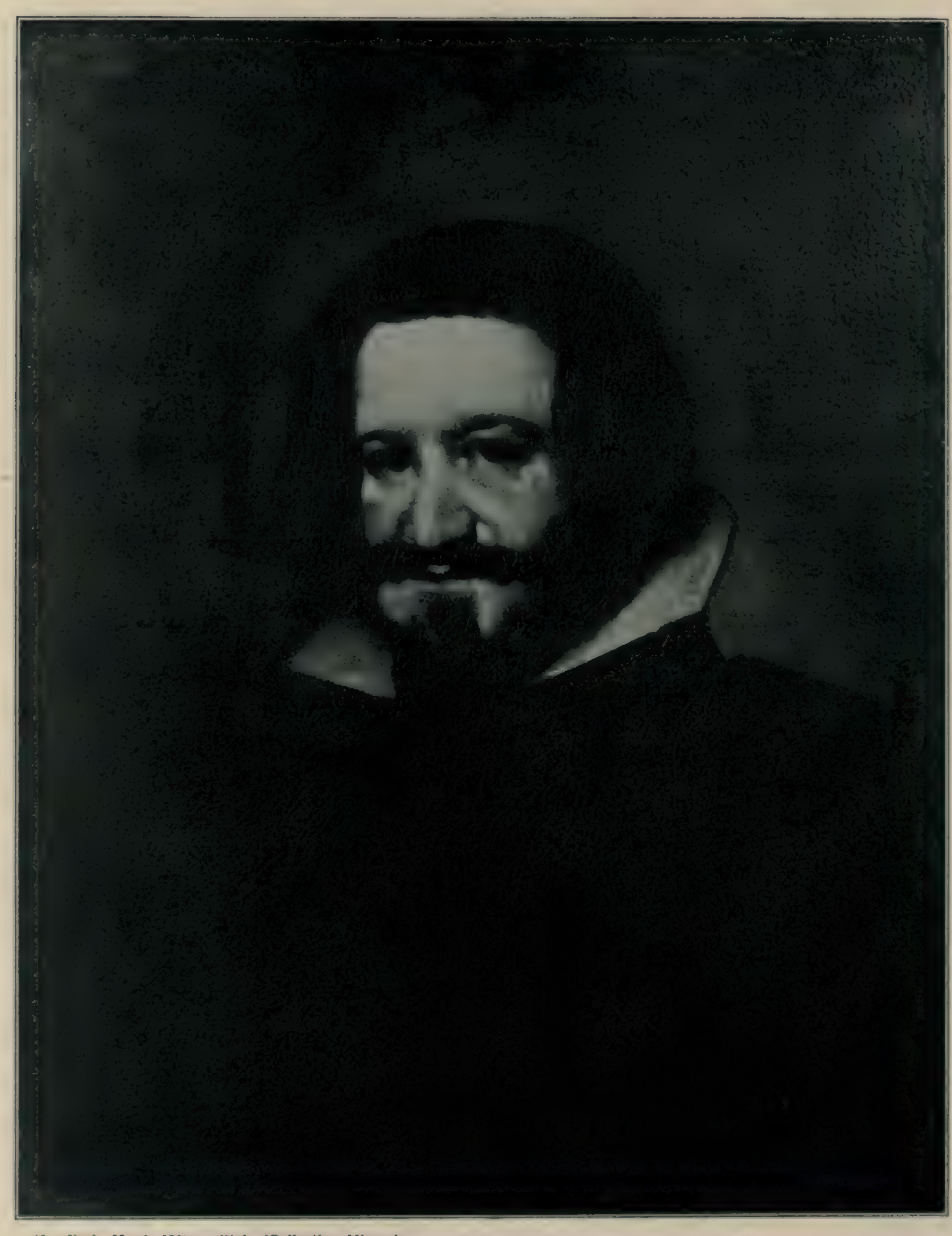
François II d'Este, Duc de Modène
1638



*St. Pétersbourg, Musée de l'Ermitage H. 0,68, L. 0,55

Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès Duc de San Lucar

1638



New York, Musée Métropolitain (Collection Altman)

Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès Duc de San Lucar



*Dresde, Galerie Royale H. 0,925, L. 0,74

Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès Duc de San Lucar



* St. Pétersbourg, Musée de l'Ermitage H. 2,08, L. 1,25

Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès Duc de San-Lucar



* Madrid, Musée du Prado H. 2,48, L. 1,69

Le Christ en Croix

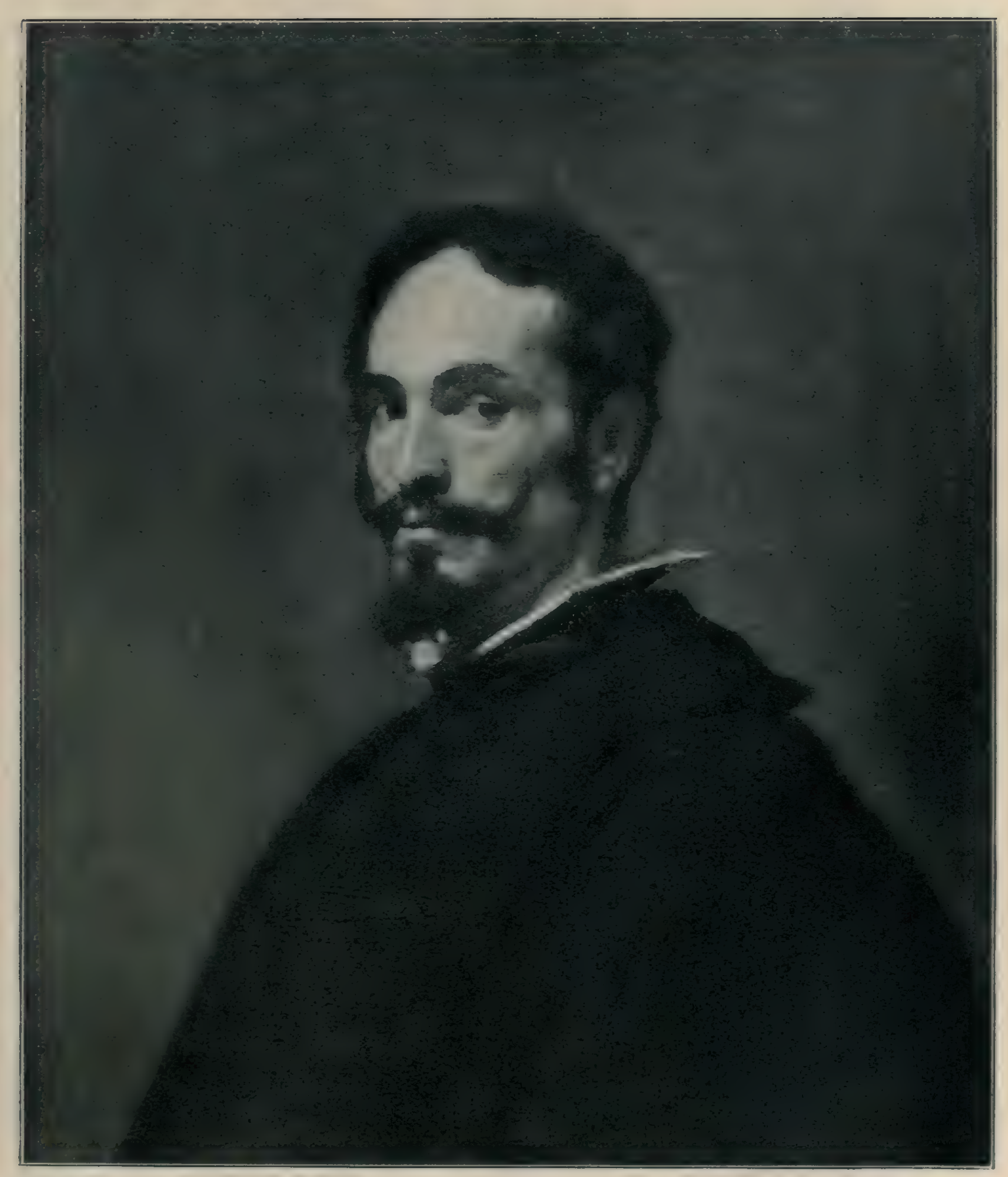
Vers 1638



*Londres, National Gallery H. 2,06, L. 1,12

L'Amiral Pulido Pareja

1639



*Londres, Collection du Duc de Wellington

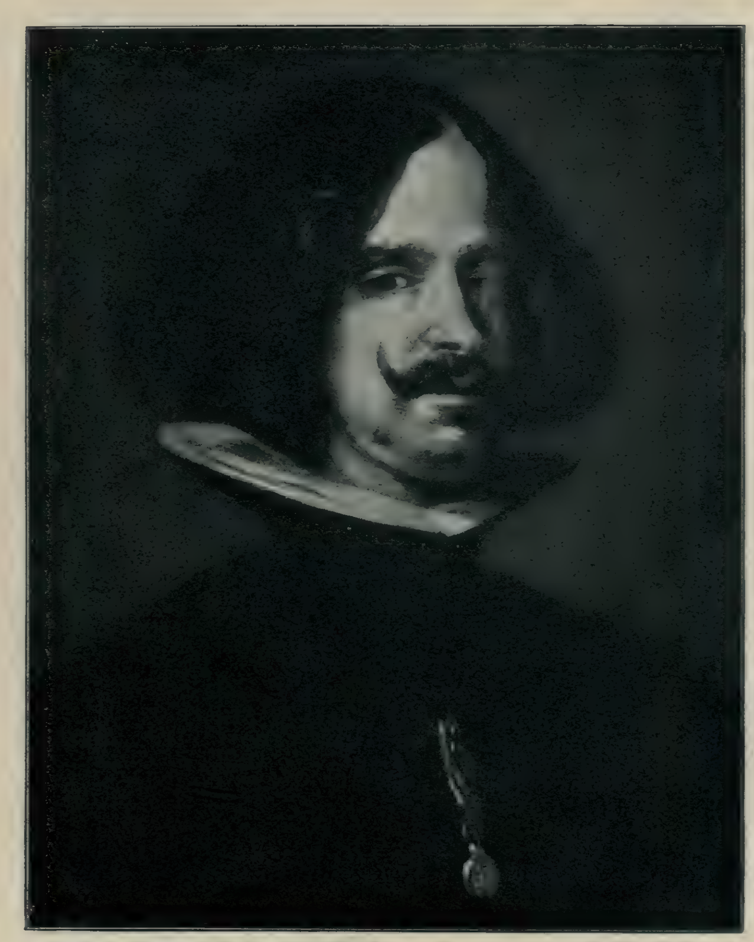
H. 0,76, L. 0,645

Portrait d'Homme
Vers 1640



Valence, Académie des Beaux Arts H. 0,455, L. 0,38

Portrait du Peintre
Vers 1640



Richmond, Collection de Sir Frederick Cook

Portrait du Peintre



Londres, Bridgewater Gallery

Portrait du Peintre



Florence, Musée des Offices | H. 1,01, L. 0,80

Portrait du Peintre



Vienne, Musée de l'Histoire de l'Art H. 1,28, L. 1,00

Le Prince Baltasar Carlos
Vers 1639



New York, Musée Métropolitain (Collection Altman) H. 0,52, L. 0,406

Le Prince Baltasar Carlos



Londres, Buckingham-Palace H. 2,11, L. 1,10

Le Prince Baltasar Carlos

1639



La Haye, Mauritshuis — H. 1,48, L. 1,11

Le Prince Baltasar Carlos
Vers 1639



*Londres, Collection Wallace — H. 0,928, L. 0,685

La Dame à l'Eventail
Vers 1640 (?)



*Chatsworth, Collection du Duc de Devonshire H. 0,712, L. 0,47

Portrait de Femme



* Londres, National Gallery

H. 1,88, L. 3,125

Philippe IV chassant le Sanglier
Vers 1640

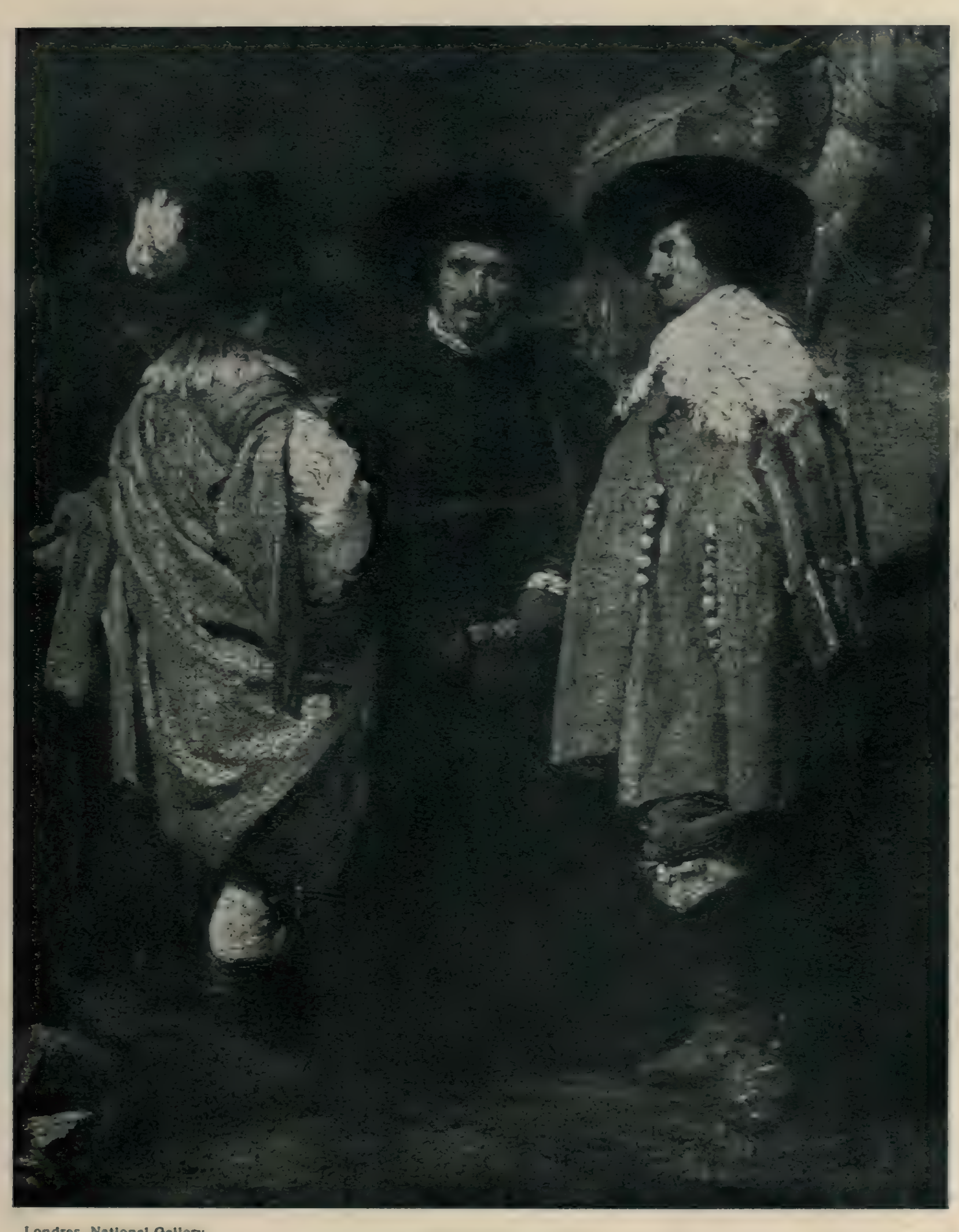


Londres, National Gallery

Philippe IV chassant le Sanglier
(Détail)

Philippe IV chassant le Sanglier
(Détail)

Londres, National Gallery



Londres, National Gallery

Philippe IV chassant le Sanglier
(Détail)



* Paris, Collection Charles Sedelmeyer

H. 1,83, L. 2,44

La Chasse au Cerf



Paris, Musée du Louvre

H. 0,47, L. 0,77

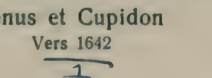
La Conversation

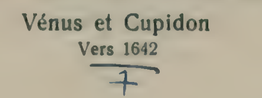
*Londres, National Gallery

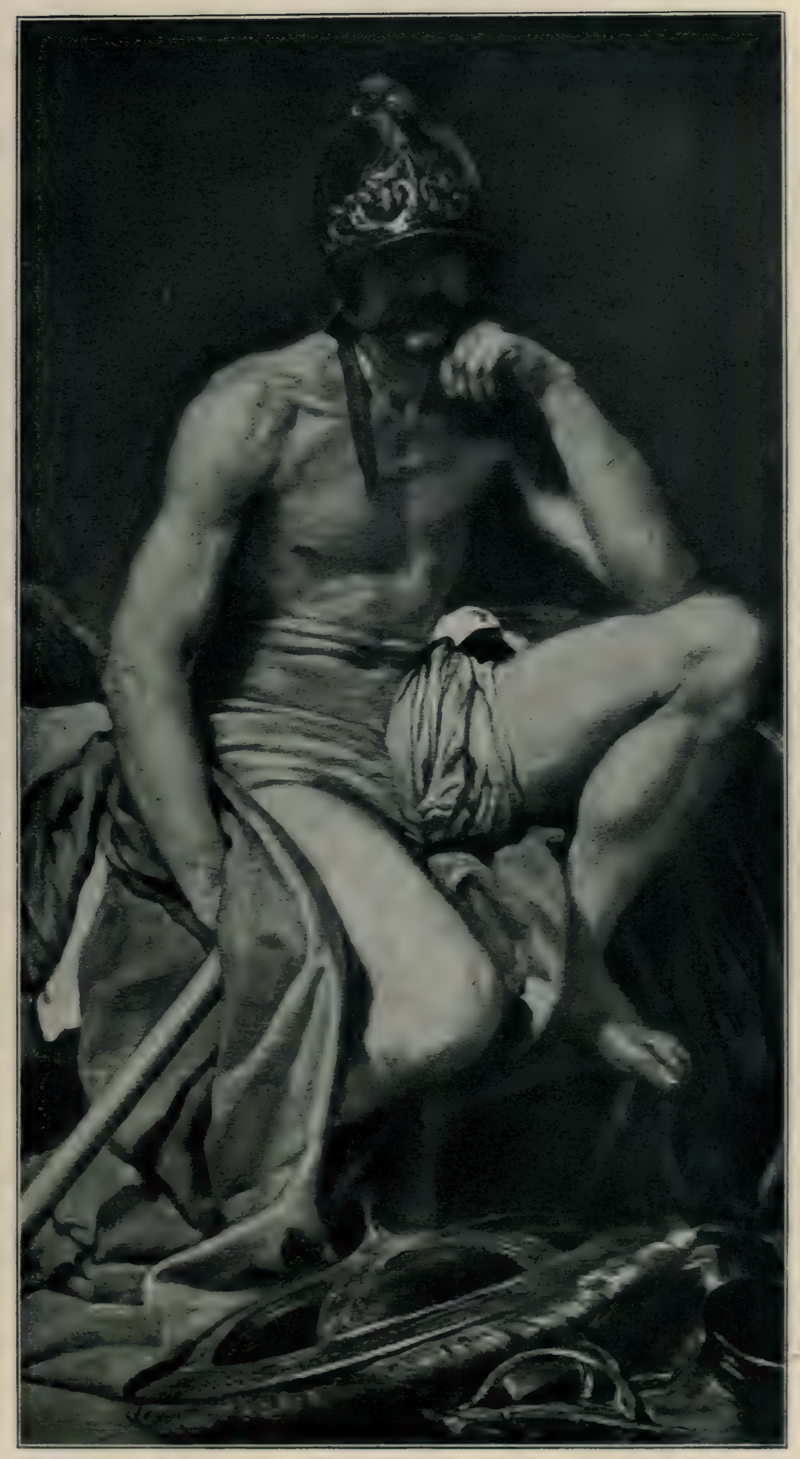
H. 1,23, L. 1,75

Vénus et Cupidon

Vers 1642







* Madrid, Musée du Prado H. 1,79, L. 0,95

Mars
Vers 1642



* Madrid, Musée du Prado H. 1,09, L. 0,88

Don Juan Francisco Pimentel Conde de Benavente (?)

Vers 1643



Madrid, Collection du Marques de Casa Torres

Don Juan Francisco Pimentel Conde de Benavente (?)



* Madrid, Musée du Prado — H. 1,76, L. 1,34

Le Couronnement de la Vierge

Avant 1644



Madrid, Musée du Prado

Le Couronnement de la Vierge
(Détail)



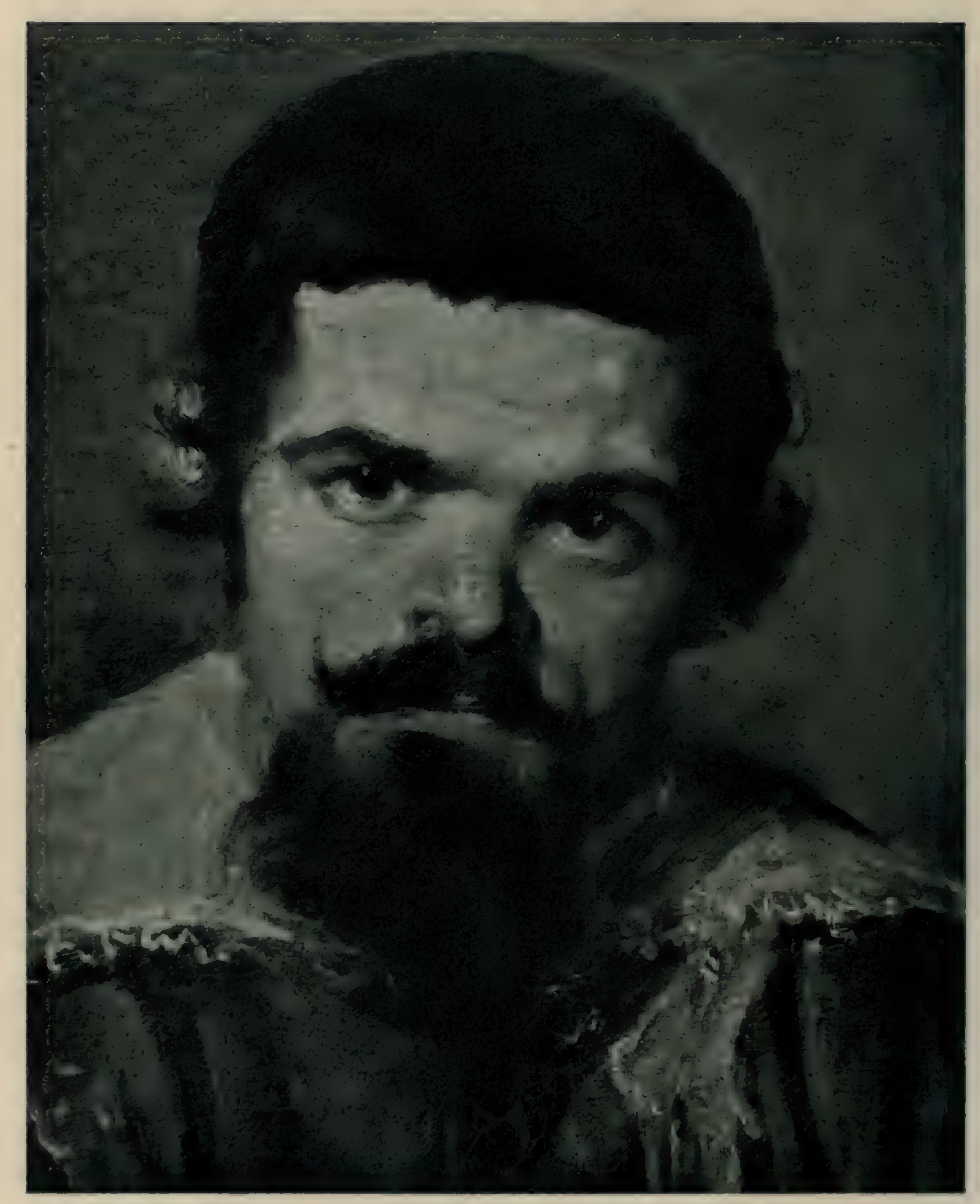
Madrid, Musée du Prado

Le Couronnement de la Vierge
(Détail)



*Madrid, Musée du Prado H. 1,66, L. 0,81

Un Nain de Philippe IV
(Sebastian de Morra)
Vers 1644



Madrid, Musée du Prado

Un Nain de Philippe IV
(Sebastian de Morra)
(Détail)



* Madrid, Musée du Prado — H. 1,07, L. 0,82

Un Nain de Philippe IV
(El primo)
1644



Madrid, Musée du Prado

Un Nain de Philippe IV
(El primo)
(Détail)



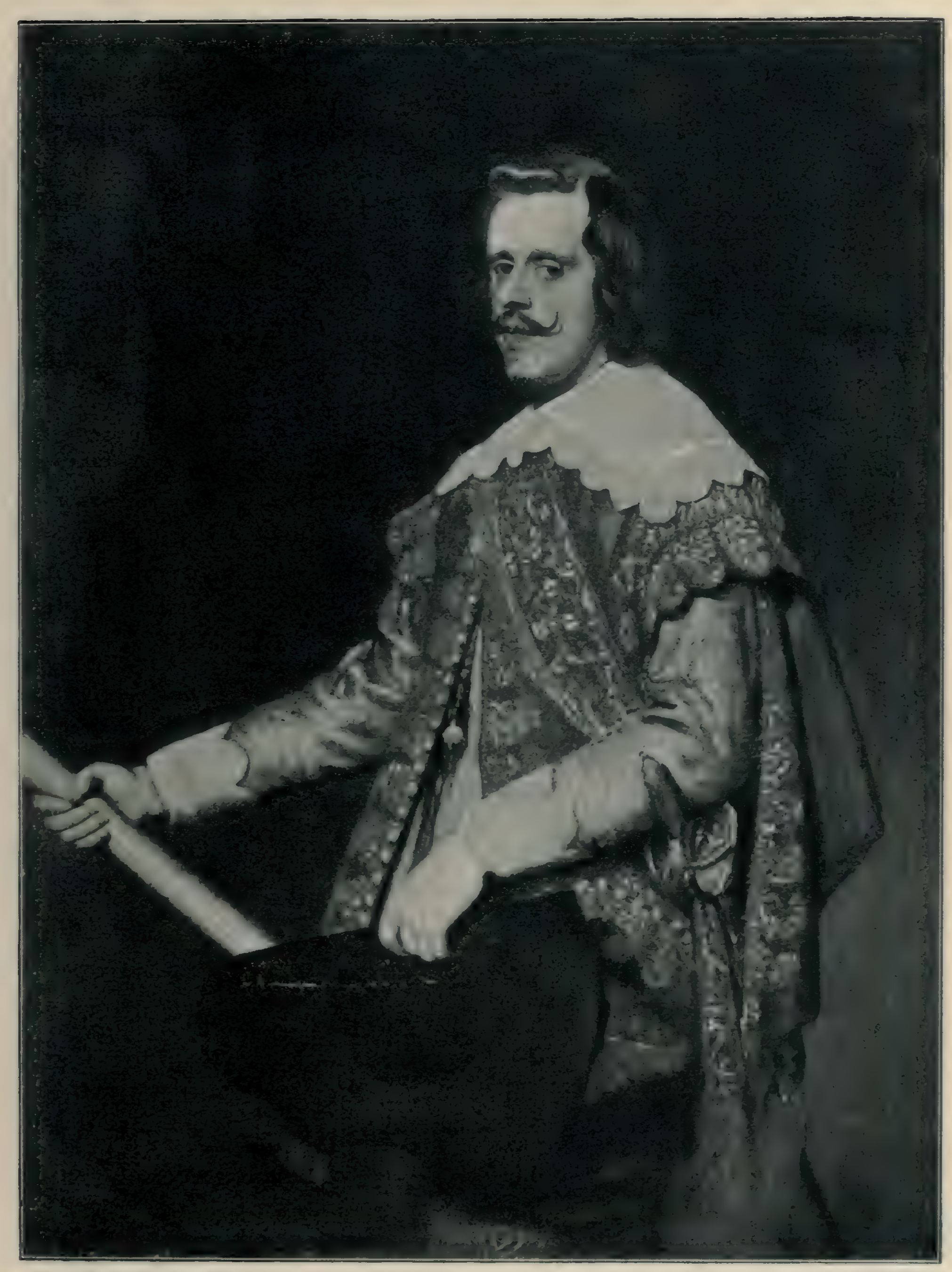
* Montreal, Collection de Sir William van Horne

Philippe IV

* New York, Collection de Henry Clay Frick H. 1,25, L. 0,985

Philippe IV
1644





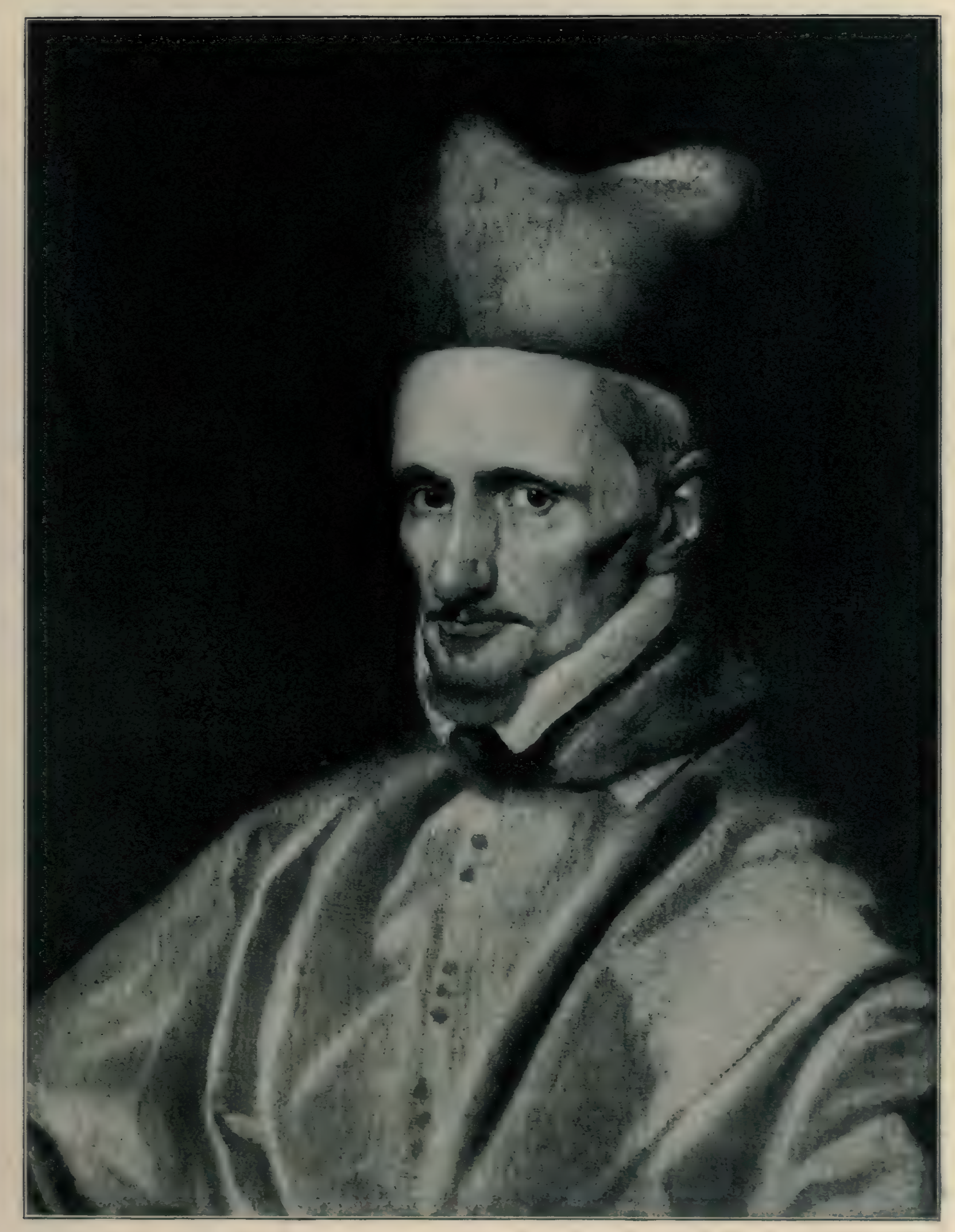
*Londres, Dulwich Gallery H. 1,282, L. 0,96

Philippe IV
1644



Londres, antérieurement Collection de Mrs. Lyne Stephens H. 1,36, L. 0,99

Philippe IV



Francfort sur Mein, Institut Städel H. 0,64, L. 0,48

Le Cardinal Borja
Avant 1646



* New York, Hispanic Society

Le Cardinal Pamphili
Entre 1644 et 1647



New York, Collection Pierpont Morgan H. 1,12, L. 1,00

L'Infante Marie-Thérèse
Vers 1645



* New York, Hispanic Society H. 0,545, L. 0,445

Portrait de jeune Fille
Vers 1645



*Madrid, Musée du Prado H. 2,09, L. 1,44

Le Prince Baltasar Carlos
Avant 1646

*Madrid, Musée du Prado

H. 1,80, L. 3,31

Vue de Saragosse

1647



Madrid, Musée du Prado

Vue de Saragosse (Détail)



Madrid, Musée du Prado

Vue de Saragosse (Détail)



Madrid, Musée du Prado

Vue de Saragosse (Détail)



*Madrid, Musée du Prado H. 1,03, L. 0,83

L'Idiot de Coria
(„El Bobo de Coriá")
Vers 1648 (?)



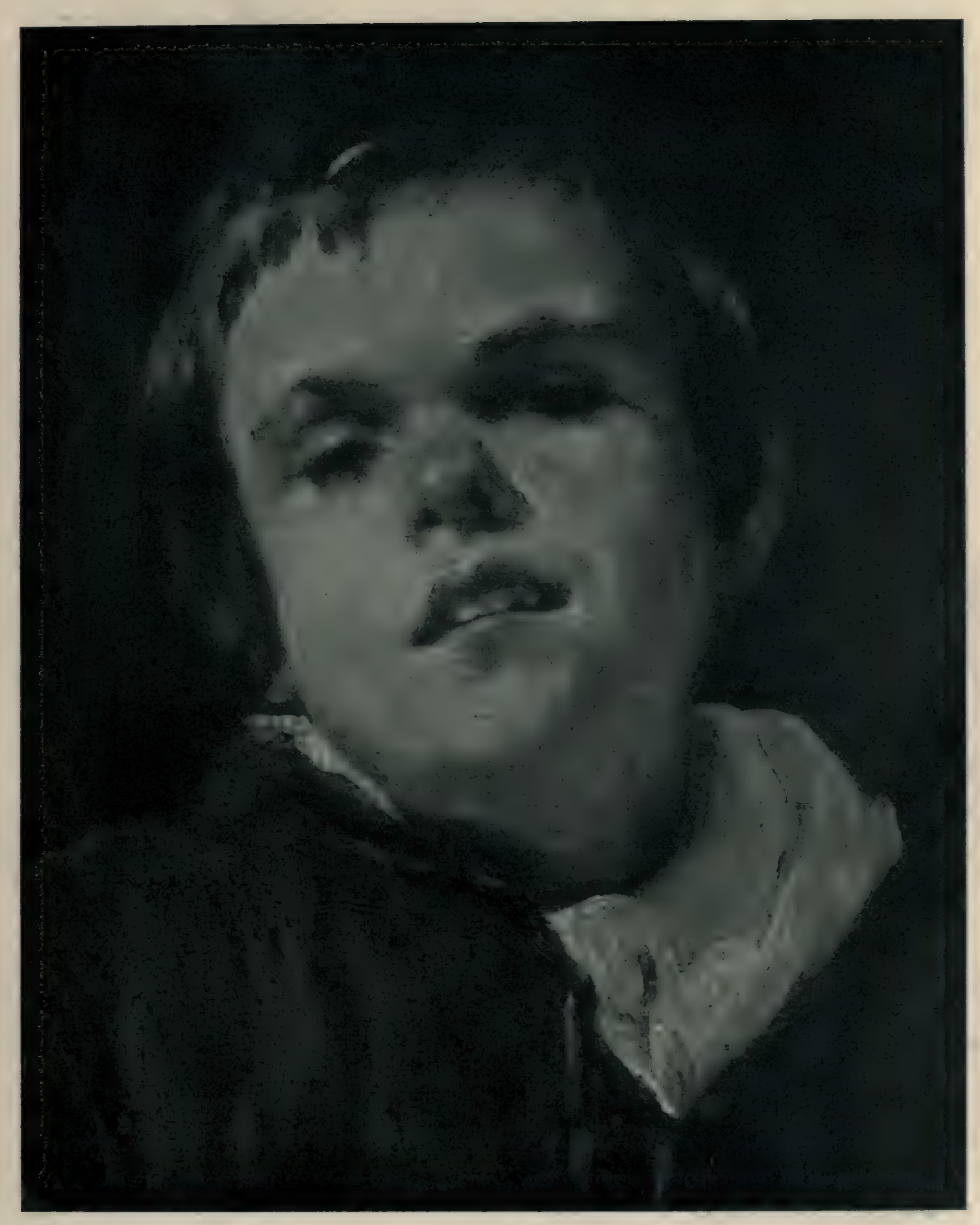
Madrid, Musée du Prado

L'Idiot de Coria
(„El Bobo de Coriá")
(Détail)



*Madrid, Musée du Prado H. 1,07, L. 0,83

L'Enfant de Vallecas
Vers 1656



Madrid, Musée du Prado

L'Enfant de Vallecas
(Détail)



* Madrid, Musée du Prado H. 2,12, L. 1,47

L'Infante Marie-Thérèse
Vers 1648



Madrid, Musée du Prado

L'Infante Marie-Thérèse
(Détail)



Vienne, Musée de l'Histoire de l'Art H. 1,21, L. 0,95

L'Infante Marie-Thérèse



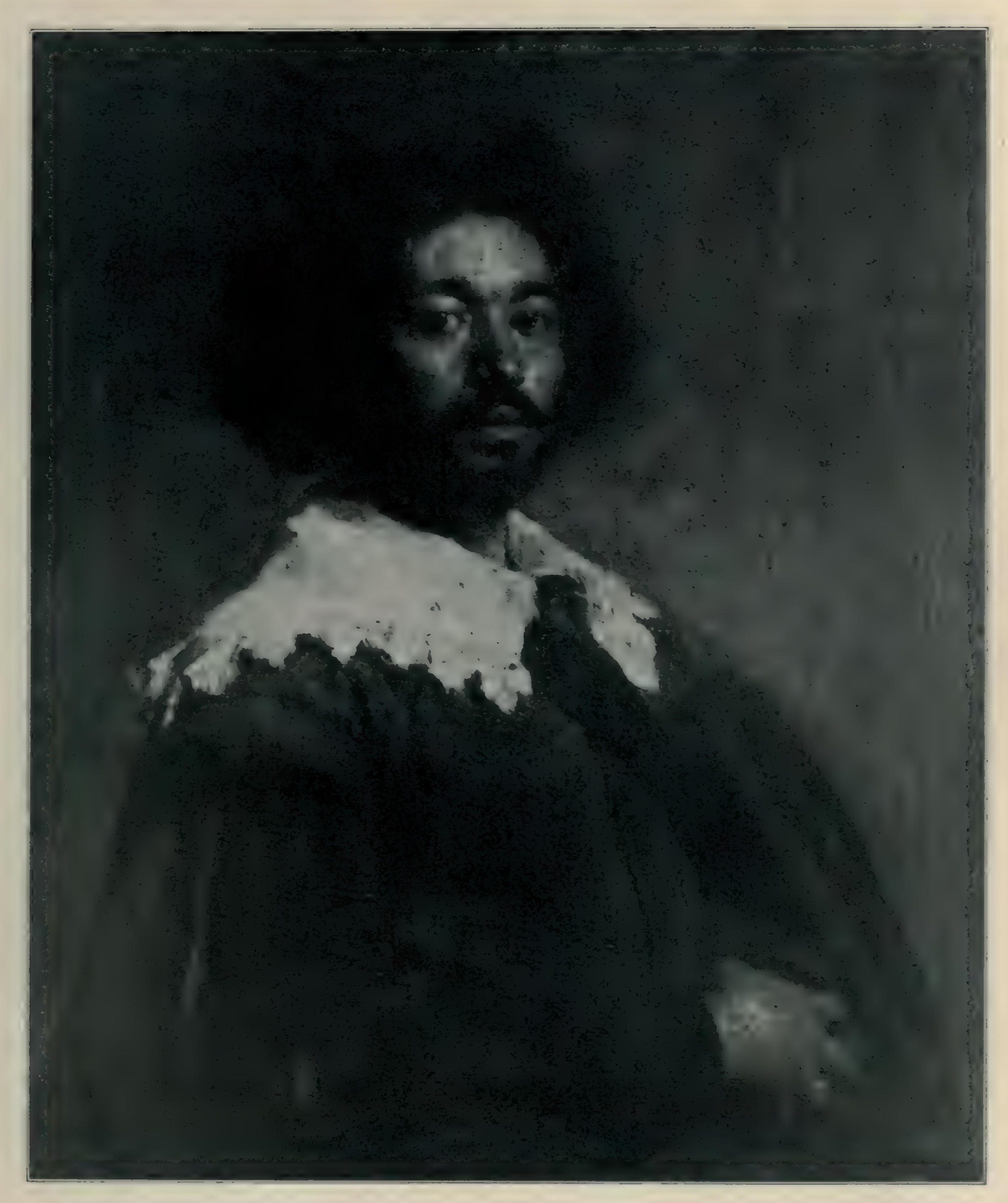
Glasgow, Corporation Art Gallery

L'Infante Marie-Thérèse



*New York, Collection Archer M. Huntington H. 0,76, L. 0,635

Juan de Pareja
1649



Longford Castle, Collection du Comte de Radnor H. 0,76, L. 0,635

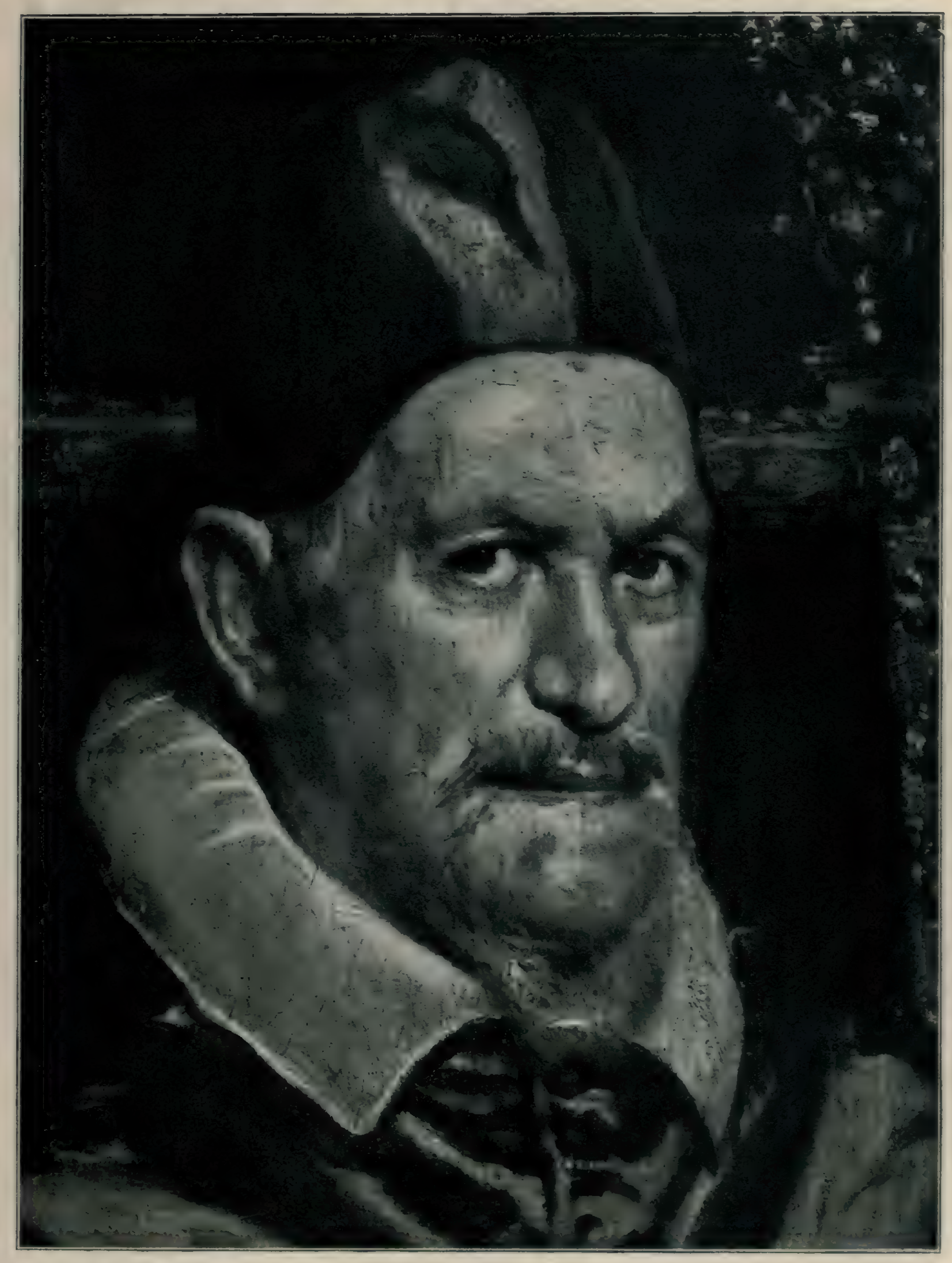
Juan de Pareja



*Rome, Palazzo Doria — H. 1,40, L. 1,20

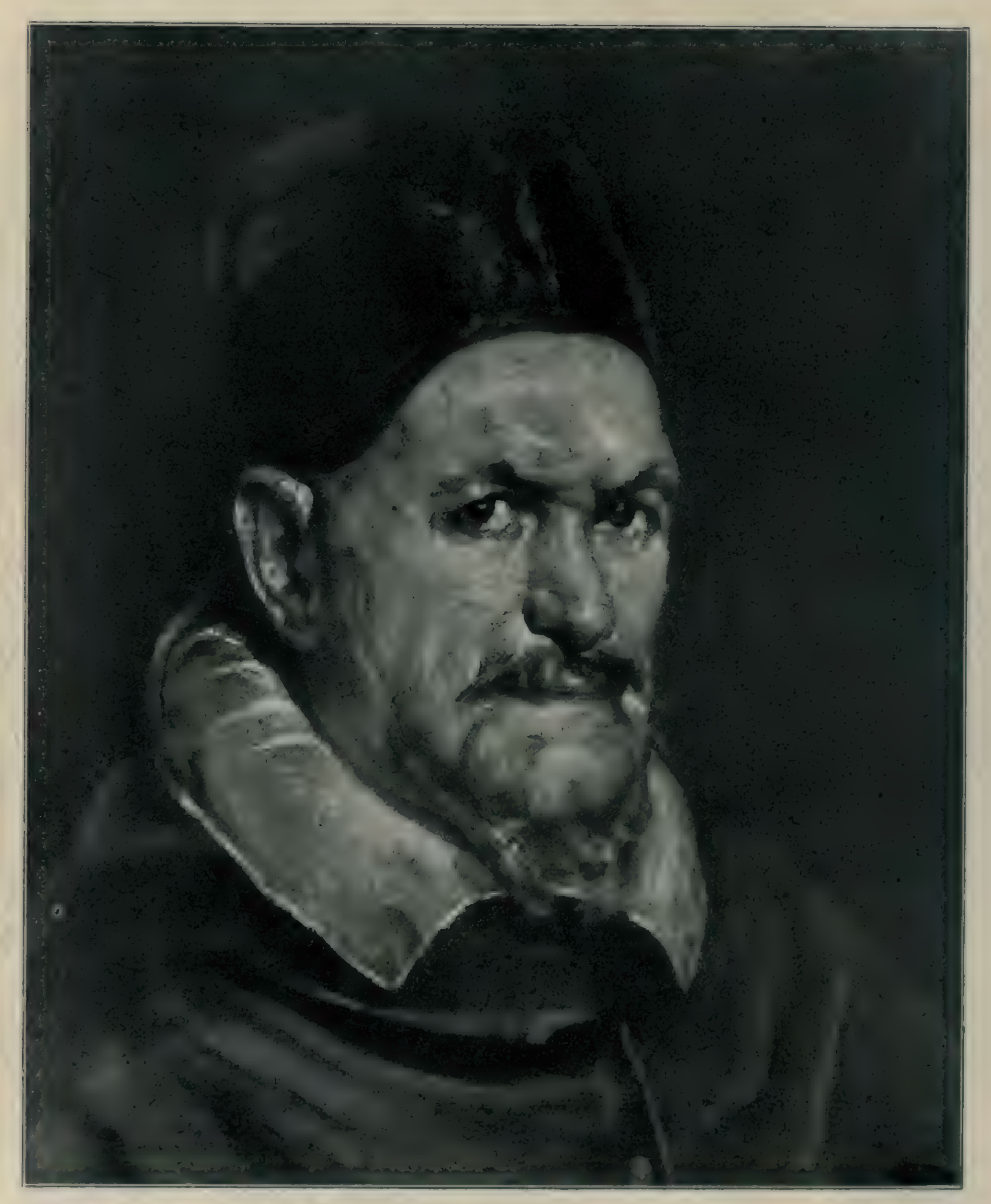
Le Pape Innocent X

1650



Rome, Palazzo Doria

Le Pape Innocent X
(Détail)



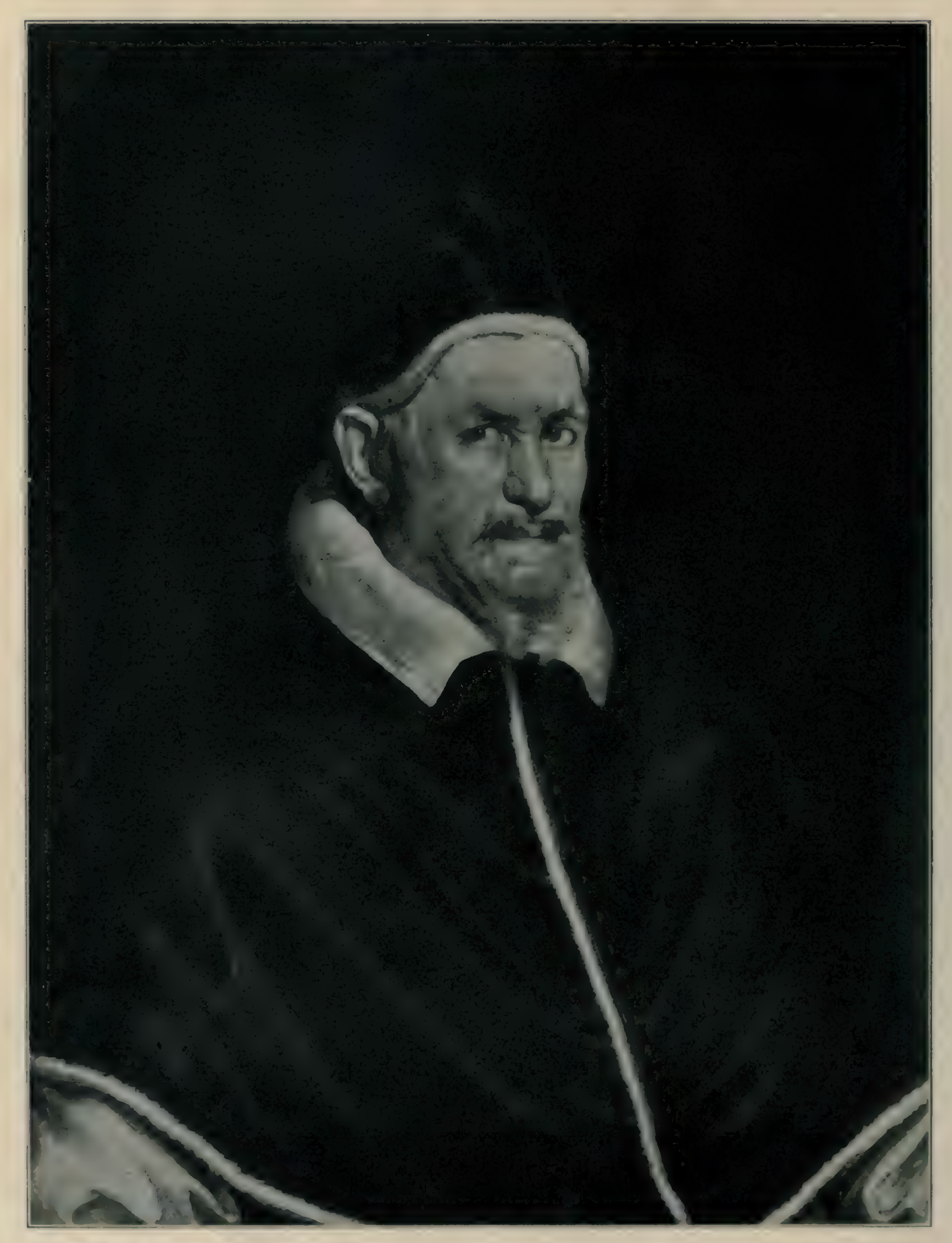
*Pétersbourg, Musée de l'Ermitage — H. 0,49, L. 0,41

Le Pape Innocent X
1650



Londres, Collection du Duc de Wellington — H. 0,78. L. 0,68

Le Pape Innocent X



Rome, Galerie Nationale

Le Pape Innocent X
(Copie)
1650



* Madrid, Villa Gonzaga

Le Pape Innocent X



* Madrid, Musée du Prado — H. 0,41, L. 0,40

Vue prise dans la Villa Médicis à Rome

1650



*Madrid, Musée du Prado H. 0,46, L. 0,40

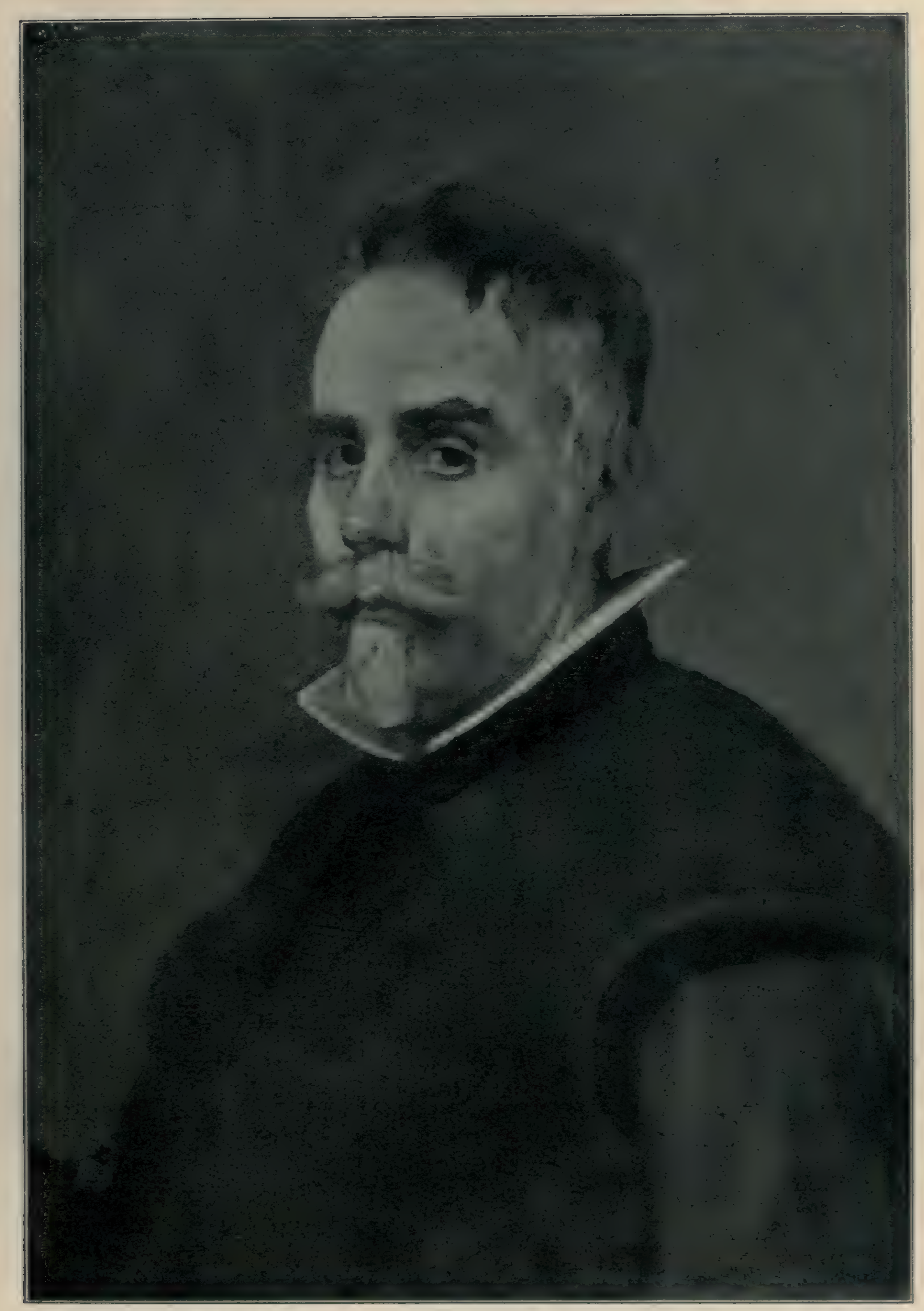
Vue prise dans la Villa Médicis à Rome

1650



*New York, Collection Henry Clay Frick

L'Infante Marie-Thérèse



*New York, Collection de Mrs. Senff H. 0,64, L. 0,45

Portrait d'Inconnu
Vers 1652



*Vienne, Musée de l'Histoire de l'Art H. 1,27, L. 0,99

L'Infante Marie-Thérèse
Vers 1652—1653



Paris, Musée du Louvre H. 0,75, L. 0,61

L'Infante Marie-Thérèse
Vers 1653



* Etats-Unis, Collection particulière H. 0,550, L. 0,645

L'Infante Marie-Thérèse
Vers 1652



Philadelphie, Collection Johnson

L'Infante Marie-Thérèse



* Vienne, Musée de l'Histoire de l'Art H. 1,30, L 1,00

La Reine Marie-Anne d'Autriche, seconde Femme de Philippe IV



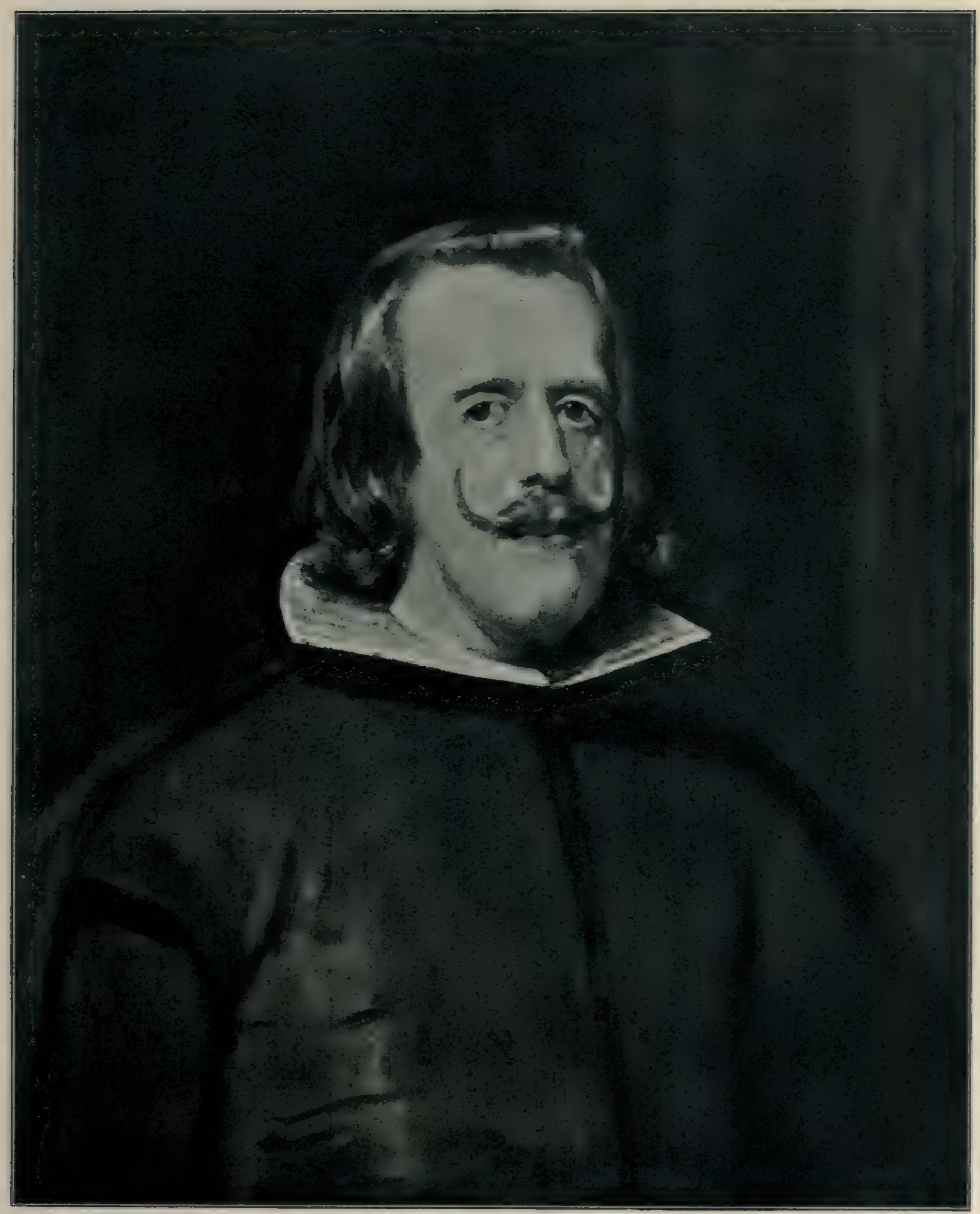
*Madrid, Musée du Prado H. 2,09, L. 1,47

Philippe IV en prière



* Madrid, Musée du Prado H. 2,09, L. 1,47

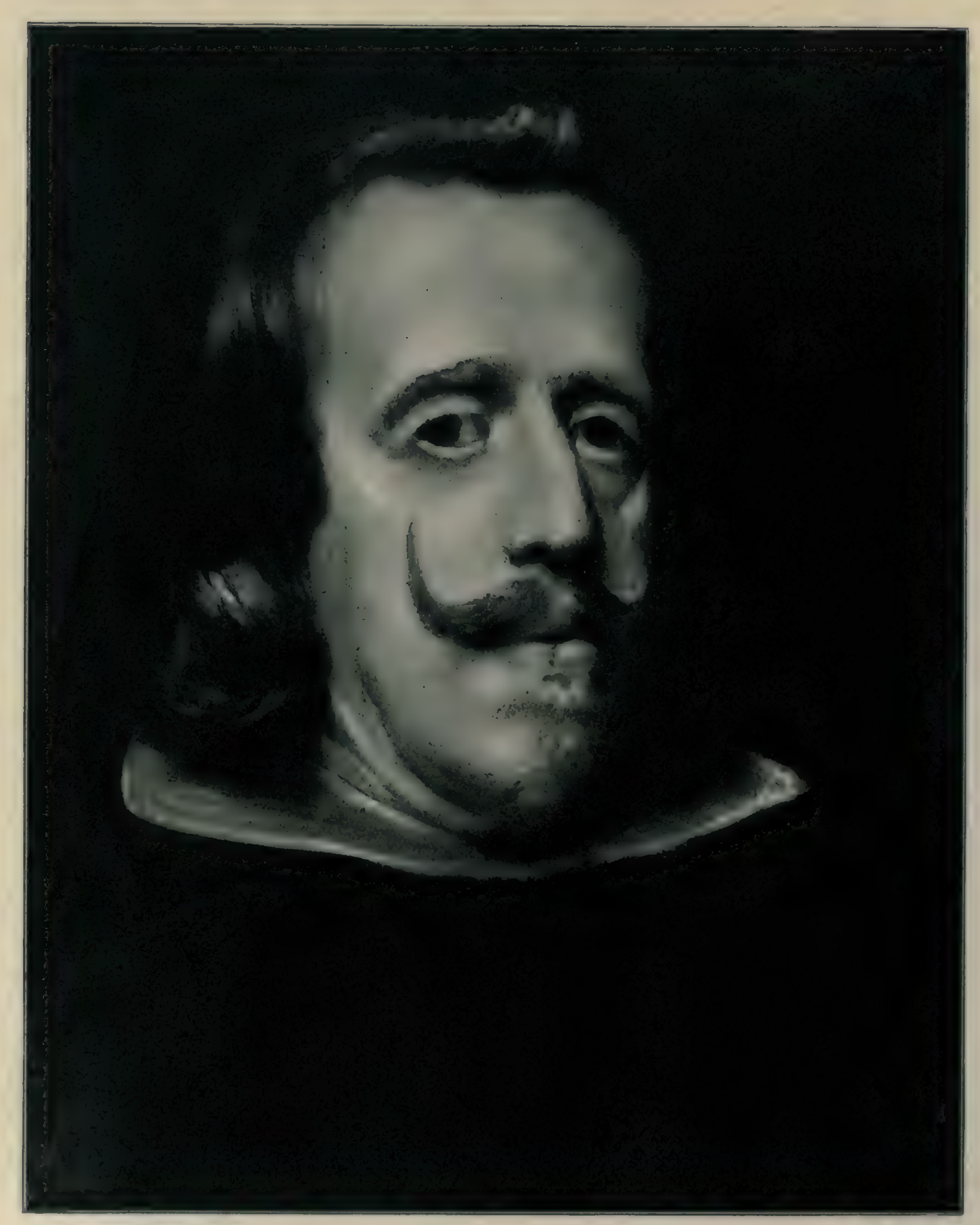
La Reine Marie-Anne d'Autriche, seconde Femme de Philippe IV, en prière



*Madrid, Musée du Prado

H. 0,69, L. 0,56

Philippe IV
Vers 1655



Turin, Pinacothèque Royale H. 0,42, L. 0,33

Philippe IV
Vers 1655



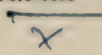
*Madrid, Musée du Prado H. 2,31, L. 1,31

Philippe IV
Vers 1655

Madrid, Musée du Prado H. 2,09, L. 1,25

La Reine Marie-Anne d'Autriche

Vers 1655





*Château de Schönbrunn, près de Vienne H. 2,06, L. 1,27

Marie-Anne d'Autriche



Montreal (Canada), Collection de Sir George Drumond

Marie-Anne d'Autriche



New York, Historical Society

Marie-Anne d'Autriche



Londres, Collection H. B. Brabazon

Marie-Anne d'Autriche



New York, Musée Métropolitain H. 0,75, L. 0,98

Marie-Anne d'Autriche



Vienne, Musée de l'Histoire de l'Art — H. 1,28, L. 1,00

L'Infante Marguerite

Vers 1653



Paris, Musée du Louvre H. 0,70, L. 0,59

L'Infante Marguerite
Vers 1654



* Vienne. Musée de l'Histoire de l'Art — H. 1,05, L. 0,87

L'Infante Marguerite
Vers 1656



* Francfort sur Mein, Institut Städel H. 1,365, L. 1,05

L'Infante Marguerite
Vers 1656



Londres, Collection Wallace H. 1,42, L. 0,91

L'Infante Marguerite



* Madrid, Musée du Prado H. 3,18, L. 2,76

Las Meninas
1656



Madrid, Musée du Prado

L'Infante Marguerite
(Détail)



Madrid, Musée du Prado

Las Meninas
(Détail)



Madrid, Musée du Prado

Portrait de l'Artiste
(Détail)



Madrid, Musée du Prado

Les Nains Marie Bárbola et Nicolasito Pertusato
(Détail)



Madrid, Musée du Prado

Une des Dames d'Honneur
(Détail de „Las Meninas")



* Paris, Collection F. Kleinberger H. 1,62, L. 1,18

L'Infante Marguerite et la Naine Marie Barbola



* Madrid, Académie de San Fernando

Marie-Anne d'Autriche



New York, Collection Eurich frères H. 0,73, L. 0,56

Marie-Anne d'Autriche



Angleterre, Collection Ford — H. 1,44, L. 1,11

Marie-Anne d'Autriche



Madrid, Musée du Prado

Mercure et Argus

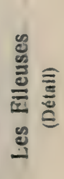
Vers 1657

H. 1,27, L. 2,48



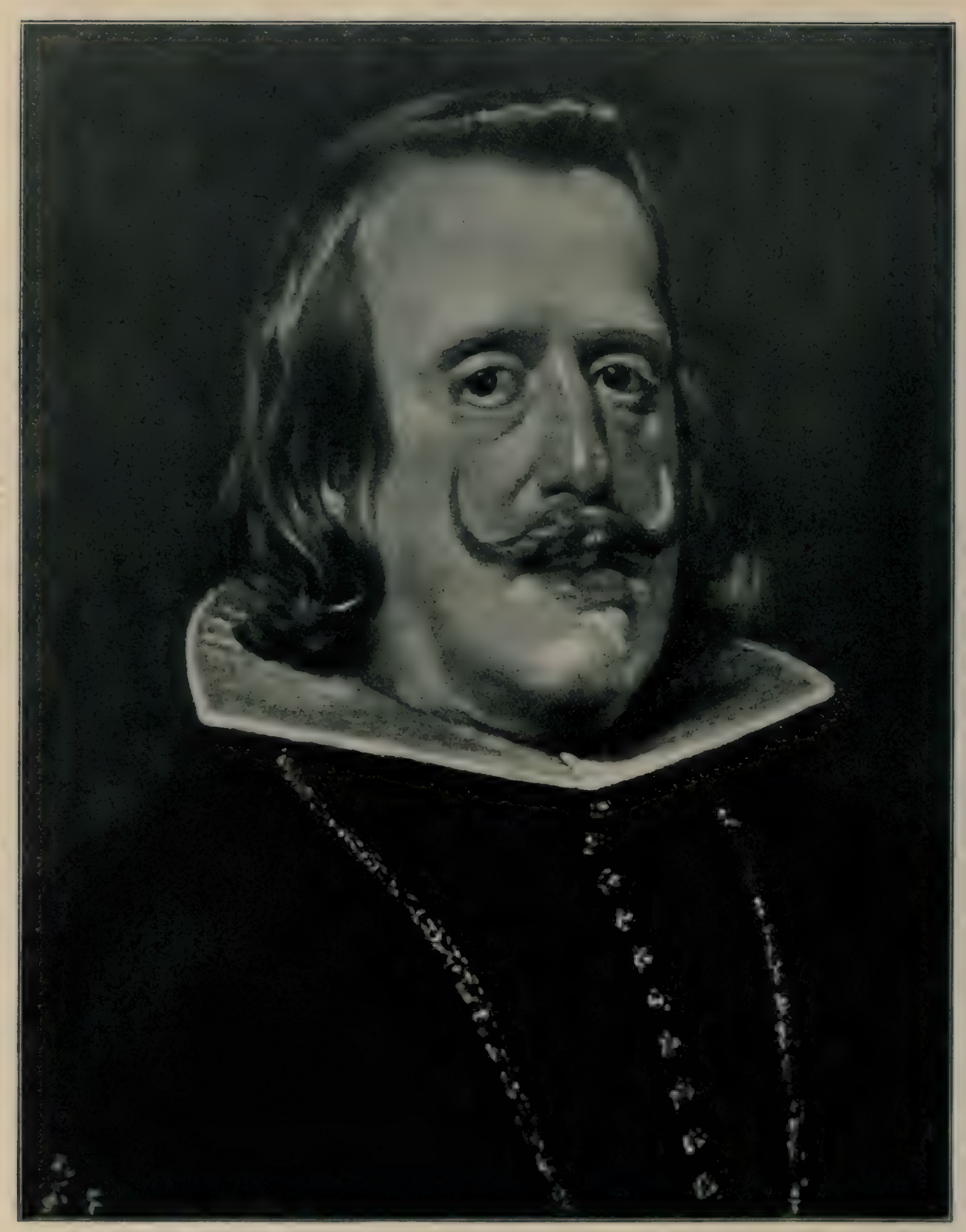
* Madrid, Musée du Prado | H. 2,20, L. 2,89

Les Fileuses („Las Hilanderas“)
Vers 1657



Madrid, Musée du Prado

Les Fileuses
(Détail)



Vienne, Musée de l'Histoire de l'Art H. 0,47, L. 0,37

Philippe IV
Vers 1655—1660



Londres, National Gallery H. 0,636, L. 0,52

Philippe IV
Vers 1655—1660

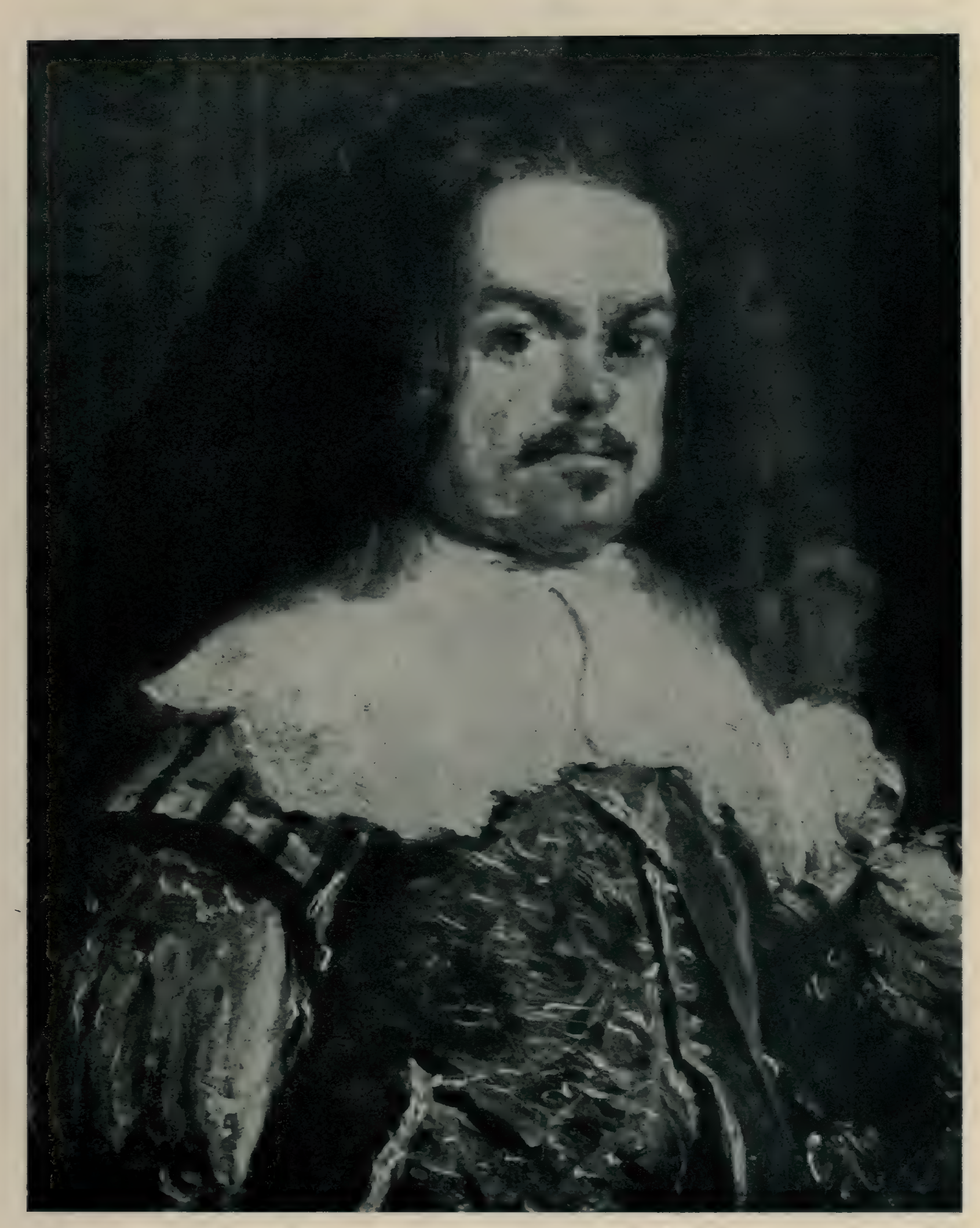


* Madrid, Musée du Prado H. 1,42, L. 1,07

Un Nain de Philippe IV

(Antonio el Ingles)

Vers 1655—1660



Madrid, Musée du Prado

Un Nain de Philippe IV
(Antonio el Ingles)
(Détail)



Londres, Collection du Comte de Stanhope H. 1,00, L. 0,77

Un Nain



* Madrid, Musée du Prado H. 2,10, L. 1,23

Un Bouffon de Philippe IV

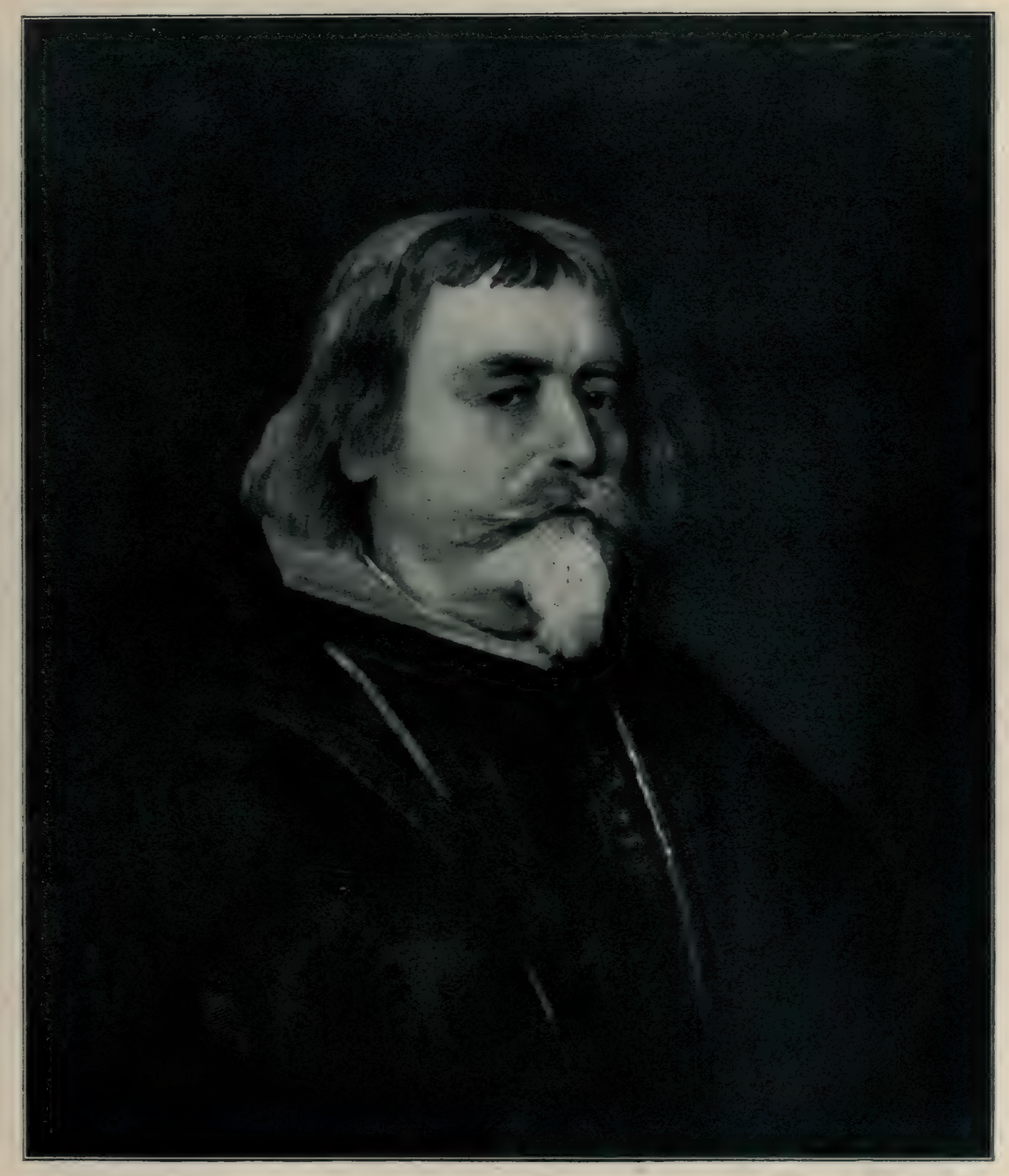
(Don Juan d'Autriche)

Vers 1658



Madrid, Musée du Prado

Un Bouffon de Philippe IV
(Don Juan d'Autriche)
(Détail)

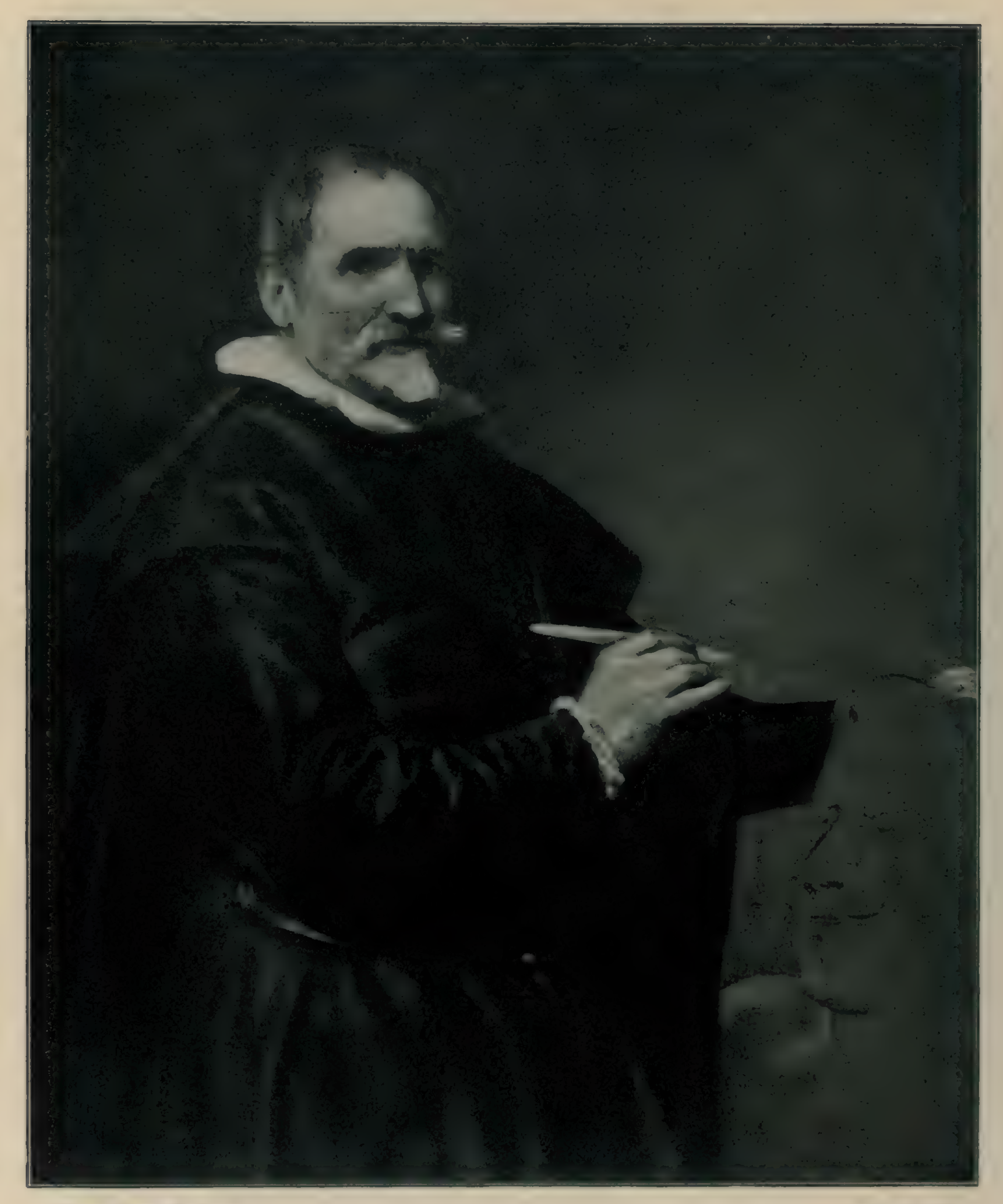


Dresde, Galerié Royale

H. 0,655, L. 0,56

Portrait d'Homme

Vers 1658



*Madrid, Musée du Prado H. 1,09, L. 0,87

Le Sculpteur Alonso Cano
Vers 1658



* Vienne, Musée de l'Histoire de l'Art H. 1,21, L. 1,07

L'Infante Marguerite
1659



*Vienne, Musée de l'Histoire de l'Art H. 1,28, L. 0,99

L'Infant Philippe-Prosper
Vers 1659



Langton, Collection de Lady Harvey H. 1,22, L. 1,04

L'Infant Philippe-Prosper

APPENDICE

Il a été classé dans cette partie
des œuvres dont l'attribution
à Vélasquez est en discussion



* Londres, National Gallery

H. 2,31, L. 1,68

L'Adoration des Bergers

Zurbaran (?)



*Londres, National Gallery H. 1,875, L. 1,775

Les Fiançailles

Luca Giordano (?)

*Londres, National Gallery

H. 1,04, L. 1,655

Un Guerrier mort

Inconnu Italien (?)



Vienne, Musée de l'Histoire de l'Art — H. 1,50, L. 1,72

La Famille de l'Artiste dans son Atelier

Juan Bautista del Mazo (?)



*Londres, Dulwich Gallery

H. 0,52, L. 0,26

Tête de jeune Garçon
Juan Bautista del Mazo (?)



*Rome, Palazzo Doria Pamfili

Portrait de jeune Garçon



* Madrid, Musée du Prado — H. 0,58, L. 0,46

Portrait de Fillette



* Madrid, Musée du Prado — H. 0,58, L. 0,46

Portrait de Fillette



* Paris, Musée du Louvre H. 0,82, L. 0,63

L'Infante Marguerite



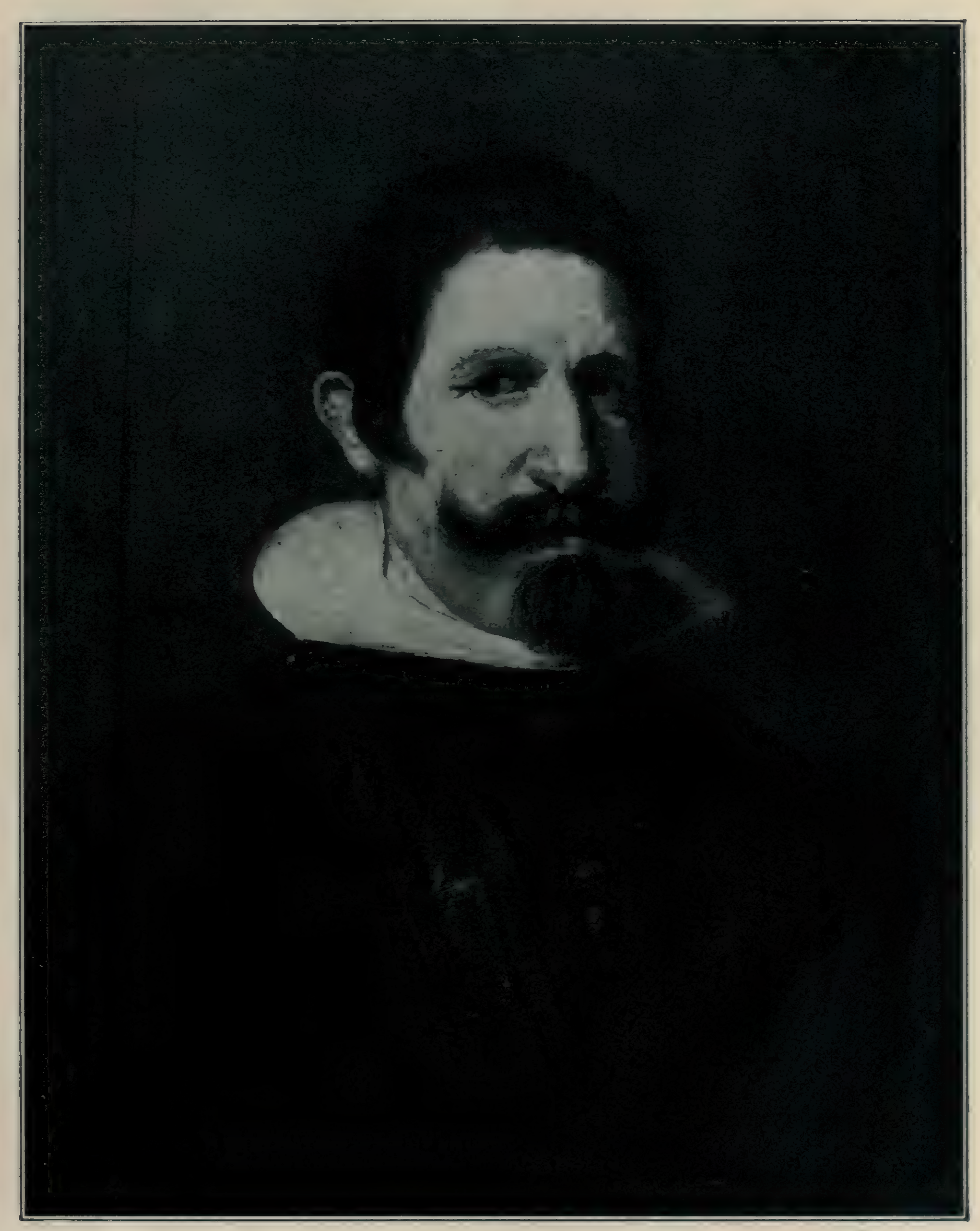
Richmond, Collection de Sir Frederick Cook

Portrait de Femme



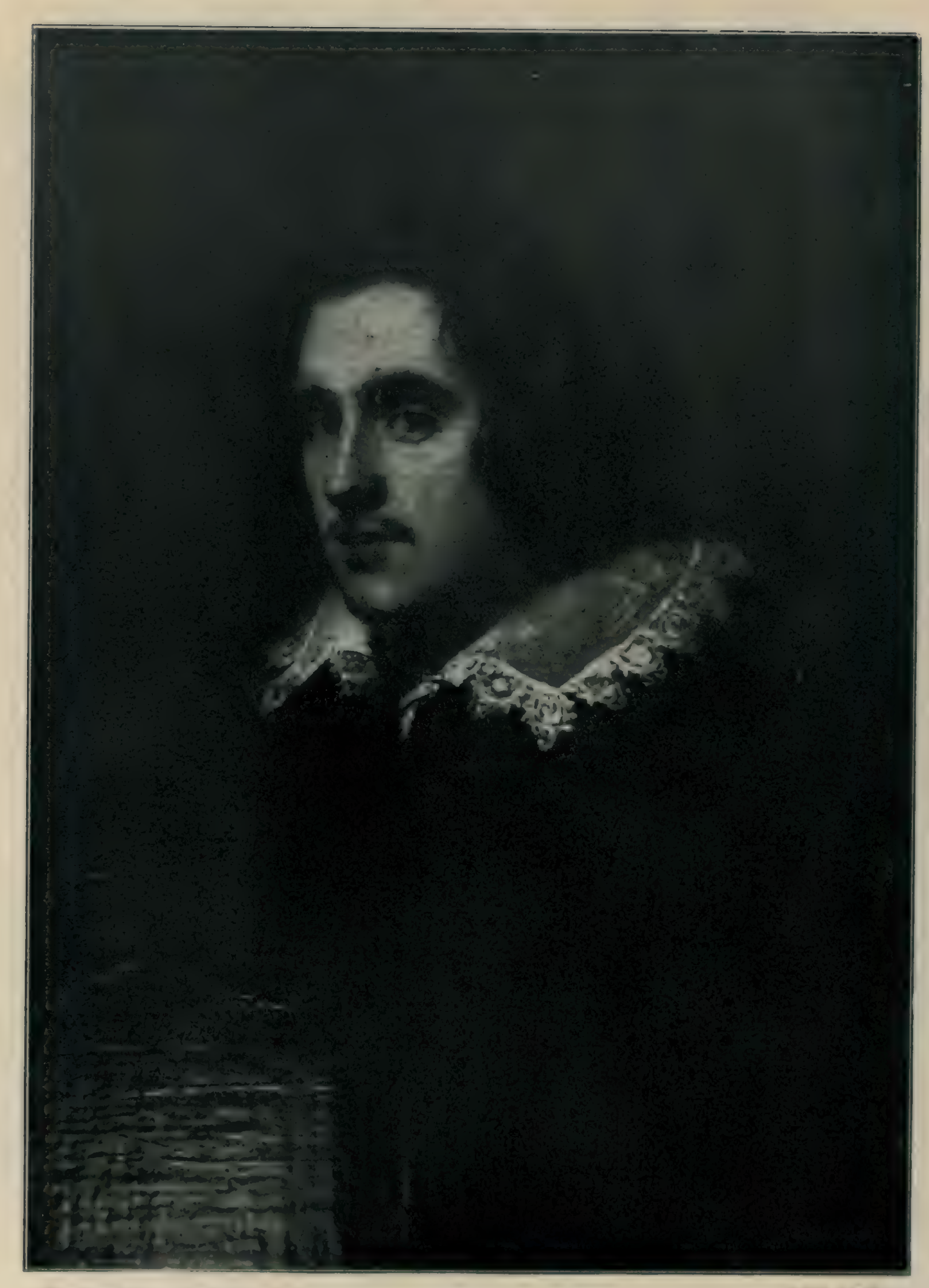
* Londres, Bridgewater-Gallery H. 1,18, L. 1,07

Don Enrique Felipe de Guzman



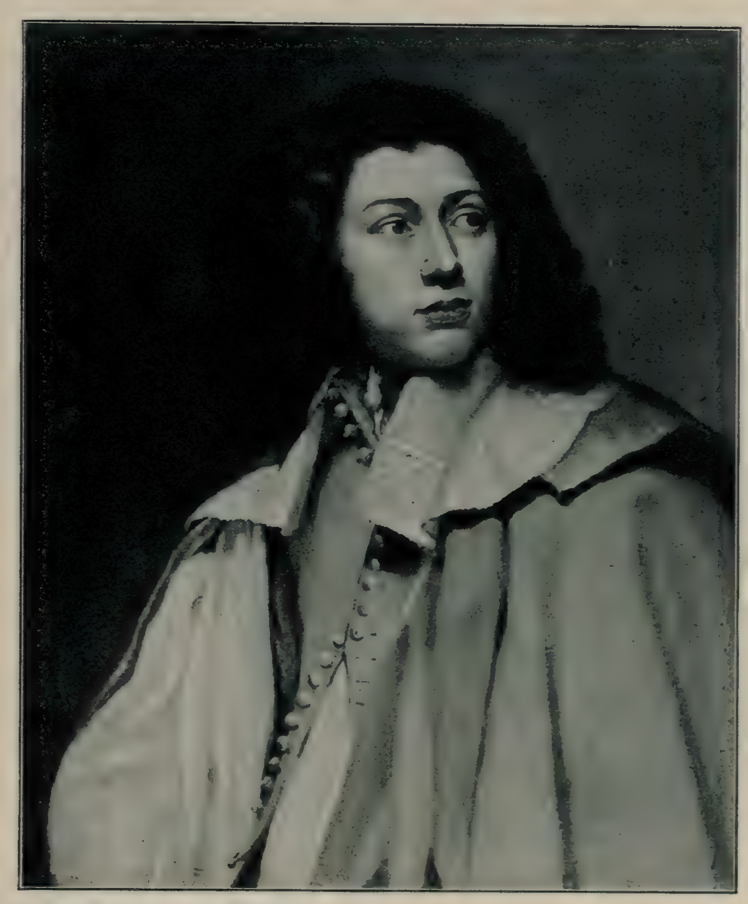
* Madrid, Musée du Prado H. 0,74, L. 0,44

Alonso Martinez de Espinar (?)



*Londres, Bridgewater Gallery — H. 0,75, L. 0,55

Portrait d'Homme



* Rome, Palazzo Doria Pamfili

Portrait d'un Fils de Mazo (?)



* Vienne, Galerie Harrach H. 0,59, L. 0,48

Portrait de jeune Homme



* Madrid, Musée du Prado H. 1,98, L. 1,21

Pernia, Bouffon de Philippe IV



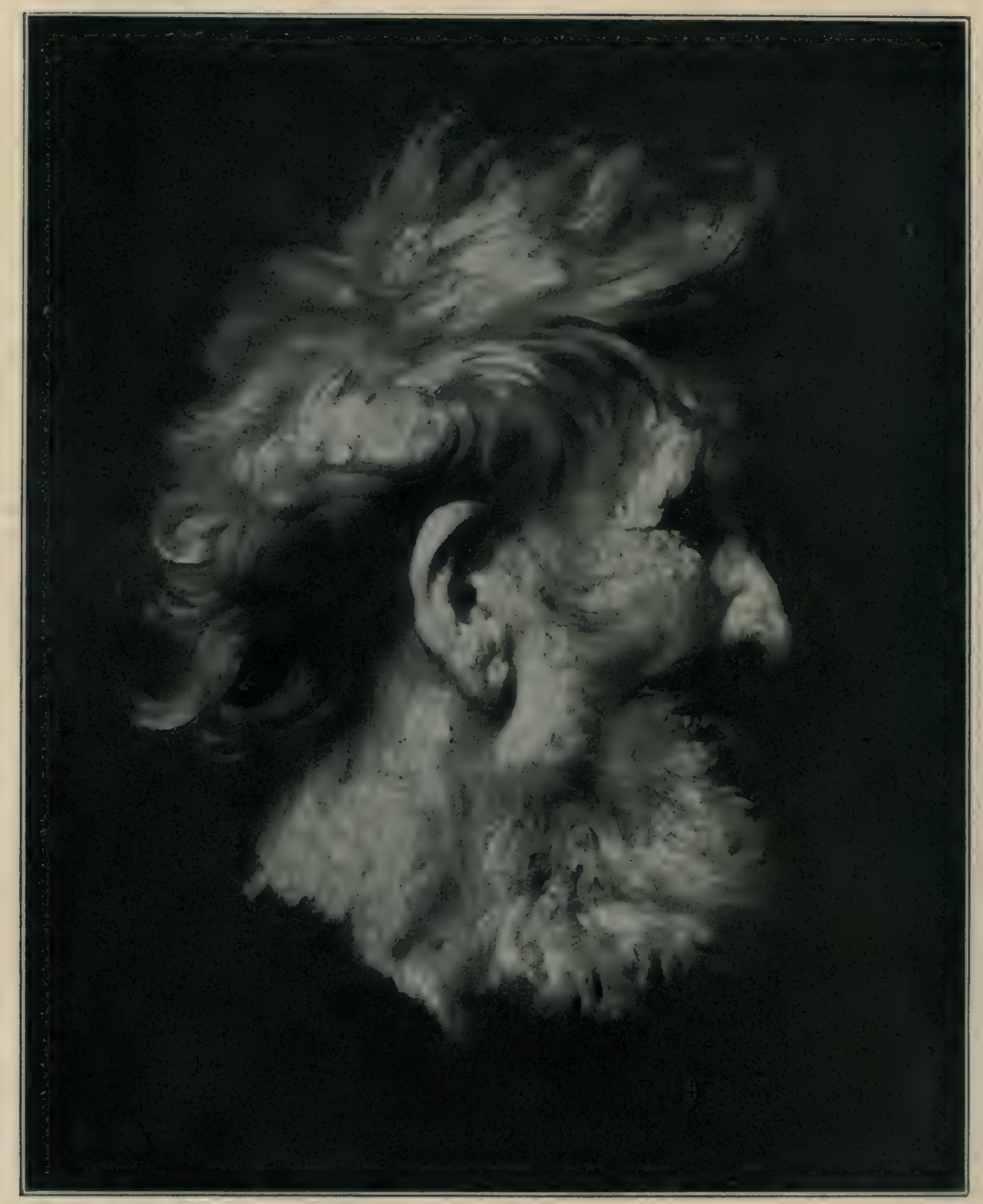
* Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric H. 2,03, L. 1,21

Le Capitaine italien del Borro



*Richmond, Collection de Sir Frederick Cook

Mendiant espagnol



Madrid, Musée du Prado H. 0,39, L. 0,31

Tête d'Homme



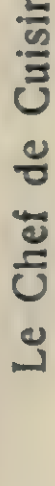
*Vienne, Musée de l'Histoire de l'Art — H. 0,83, L. 0,64

Jeune Garçon riant



*Londres, National Gallery — H. 0,725, L. 0,575

Enfant avec un Serviteur



Londres, Collection J. C. Robinson

Le Chef de Cuisine



Antérieurement à Bruxelles, Collection Somzée

Le Marchand de Légumes



Bonn, Collection Wesendonk H. 0,435, L. 0,535

Charette à Chiens



Bonn, Collection Wesendonk

Merienda

H. 0,435, L. 0,535



*Philadelphie, Musée

La Promenade à Séville



*Londres, Marquis de Lansdowne H. 0,40, L. 0,29

Paysage



*Londres, Marquis de Lansdowne H. 0,40, L. 0,29

Paysage



*Le Caire, Archibald Stirling H. 0,20, L. 0,25

Paysage



*Le Caire, Archibald Stirling H. 0,19, L. 0,26

Paysage



* Madrid, Musée du Prado H. 2,45, L. 2,10

La „Calle de la Reina" à Aranjuez



*Madrid, Musée du Prado H. 2,48, L. 2,23

La Fontaine des Tritons à Aranjuez



* Madrid, Musée du Prado H. 1,46, L. 1,11

L'Arc de Titus à Rome



* Londres, National Gallery

H. 6,36, L. 12,2

Le Duel au Pardo

ÉCLAIRCISSEMENTS

Dans la partie illustrée, les astérisques placés devant les noms de lieux renvoient aux présents Eclaircissements. — Les citations signées simplement JUSTI et BERUETE se rapportent à deux ouvrages de ces critiques d'art: *Diego Vélasquez et son siècle,* par CARL JUSTI. 2 volumes. 2e édition revue, Bonn 1903. — A. de BERUETE, *Vélasquez.* Edition allemande, Berlin. (Première édition, en français, Paris 1898. Seconde édition, en anglais, Londres 1906.)

P. 1. Cette peinture a été achetée en 1906 à un marchand de tableaux établi en Angleterre. BERUETE en a reconnu l'authenticité. Le jeune paysan (aldeanillo) qui, d'après le témoignage de PACHECO, a servi souvent de modèle à VÉLASQUEZ dans la jeunesse de celui-ci, et qu'il a représenté « tantôt pleurant et tantôt riant », peut aujourd'hui nous servir de repère pour nous prononcer sur l'authenticité de certaines toiles, qui, sans cela, pourraient être contestées. Nous reconnaissons ce jeune et déjà assez grand garçon, non seulement dans des œuvres incontestablement de VÉLASQUEZ comme *L'Adoration des Mages* et *Le Vendeur d'Eau* de Séville, mais encore dans celles que reproduisent nos pages 2, 3, 4, 5, 6 et 9.

Dans ces œuvres de jeunesse se trouvent aussi une jeune servante (p. 7, 8 et 10) et la tête d'une vieille femme (p. 2, 9 et 10) que PACHECO de son côté a peinte à côté d'un cavalier (nº 107 du Musée de Séville). Comme cet homme a, quant au front, au nez, à la bouche, au menton, une certaine analogie avec le portrait de VÉLASQUEZ peint par lui-même, au Musée de Valenciennes, on pourrait peut-être reconnaître dans cet homme et cette femme les parents de l'artiste.

Dans les tableaux de jeunesse dont nous parlons, ce ne sont pas seulement ces deux figures que nous rencontrons fréquemment; ce sont plusieurs objets tels qu'un mortier avec son pilon (p. 7, 8, 9, 10), une bouillotte en cuivre et des poteries entassées les unes sur les autres et d'une manière originale (p. 7, 8).

P. 2. Découvert en Italie par l'antiquaire de la cour de Bavière, JULIUS BŒHLER, en l'année 1912.

P. 3. Ce tableau figura, par les soins de Don LUIS ALVEAR, à l'Exposition historique de Madrid en 1892 et a, depuis, changé souvent de propriétaire.

P. 4. Cette peinture ne se trouve au Musée de l'Ermitage que depuis 1895. Jusque là, elle avait été recueillie dans les dépôts des œuvres d'art provenant du Palais de Tauride. WILHELM BODE est le premier qui l'ait déclarée comme une œuvre authentique.

P. 5. Bien que cette tête ait figuré dans la Collection Cœsvelt comme étant de VÉLASQUEZ, le tableau entier était attribué à ZURBARAN. C'est évidemment une étude pour *Le Bodegone* de Budapest (p. 7). On ne le cite pas encore dans la liste des œuvres de VÉLASQUEZ.

P. 8. Cité par PONZ en 1772.

P. 9. PALOMIMO en a eu connaissance. Sir CHARLES J. ROBINSON l'a acquis pour la célèbre collection de Sir FREDERICK COOK, à Richmond.

P. 10. Le peintre a utilisé, pour représenter cette vieille femme, le même modèle que dans les peintures des pages 2 et 9. La jeune servante nous est également connue: Voir pp. 6 et 7. Grâce à Sir WILLIAM A. GREGORY, l'œuvre passa en 1892 à la National Gallery.

P. 11 et 12. CEAN BERMUDEZ a vu ces deux tableaux dans la salle capitulaire des Carmen calzado, à Séville: « Ils appartiennent, dit-il, à la jeunesse de VÉLASQUEZ. » En 1809, M. HOOKHAM FRÈRE les a achetés au chanoine LOPEZ CEPERO.

P. 14. Porte la date de 1619, tracée au pinceau.

P. 17. Figura jadis au Château Royal, à Madrid. Après la bataille de Vittoria, en 1814, on trouva le tableau dans les bagages du roi JOSEPH, et FERDINAND VII en fit cadeau à WELLINGTON, qui avait gagné cette bataille.

P. 18. *Les Disciples d'Emmaüs,* comme *Le Saint Pierre* (p. 13) proviennent de la Collection Cañaveral, à Séville. Le vendeur d'eau a servi de modèle au disciple de l'arrière-plan. BERUETE a été le premier a attribuer l'un et l'autre tableaux à VÉLASQUEZ. On y voit mieux que partout ailleurs l'influence de ZURBARAN.

P. 19. Ce portrait, dont le monogramme ne peut se rapporter qu'au nom de VÉLASQUEZ et qui porte la date de 1620, n'est sorti de sa demi-obscurité qu'en 1910, en figurant à l'Exposition des portraits, à Séville. Les critiques d'art hésitent encore sur son authenticité.

P. 21. Les figures de la Madone et des anges ont été « abominablement repeintes » (BERUETE). Pour l'ange à l'extrême droite VÉLASQUEZ a certainement fait poser sa femme JUANA PACHECO.

P. 22. Peint à la demande de son beau-père FRANCISCO PACHECO, lors du premier séjour de l'artiste à Madrid. On connaît plusieurs répliques de ce tableau.

P. 23. On pourrait peut-être dans le portrait de cet ecclésiastique deviner les traits du premier protecteur de VÉLASQUEZ, JUAN DE FONSECA Y FIGUEROA, à qui le jeune artiste dut ses succès à la cour.

P. 24 et 26. On a conservé la quittance, datée du 4 Décembre 1624, de ces deux tableaux et d'un troisième, qui n'est autre que le portrait du premier époux de Doña ANTONIA DE IMPEÑARRIETA, le chevalier Don GARCIA PEREZ DE ARACIL, à Santiago. On pourrait peut-être avancer de quelques mois la date qu'indique le portrait comme étant celle où il fut achevé. Ces peintures proviennent du Palacio Villahermosa, à Madrid.

P. 25. Jadis propriété de Don LUIS DE NAVAS, à Madrid. C'est l'Exposition Christophe Colomb en 1892, qui l'a fait connaître au grand public.

P. 27. Ce buste est peut-être une étude pour le portrait suivant, en pied, celui-là. Le harnais et l'écharpe ont été dans la suite repeints par l'artiste lui-même.

P. 28. Le papier que le roi tient dans sa main droite, a fait donner à l'ouvrage le titre de: *Portrait avec une Pétition.* Mrs. GARDNER, à Boston, en possède une réplique.

P. 29. Libre copie du précédent. VÉLASQUEZ a à peine mis la main à ce tableau.

P. 30. Ce personnage pourrait bien être l'infant PHILIPPE, et non pas son frère CARLOS, de deux ans plus jeune que lui, et qui mourut en 1632, dans sa 25ᵉ année. Voyez l'article de NARCISO SENTENACH dans le *Boletin de la Societad Española de Excursiones,* 1912.

P. 32. Retouché par VÉLASQUEZ. Provient de la Collection Valentin Carderevas. L'Infante MARIE THÉRÈSE est née le 20 Septembre 1638. Ce portrait a fait partie de la collection du Duc de MORNY, puis de celle de Mrs. LYNE STEVENS.

P. 33. Ce portrait de l'Alcade RONQUILLO, appelé aussi PORTERO OCHOA, a évidemment pour pendant celui de Don JUAN d'Autriche, qui est fort postérieur. GOYA a gratté l'original, dont nous n'avons plus que cette copie.

P. 34. Une mention de cette peinture figure dans l'inventaire dressé à la mort de CHARLES II. PONZ lui donne le nom de Calabacillas ou Calabaças : « Il tient, dit-il, un portrait d'une main et un papier de l'autre. » Ce personnage est sans doute le même que celui qui, au Musée du Prado, est connu sous le nom de « bobo de Coria » et nous apparaît comme le fou du roi. Provient de la Collection du Duc de PERSIGNY.

P. 35. JUSTI (II, p. 39) range parmi les « œuvres apocryphes de VÉLASQUEZ », et considère comme indigne de son génie, ce portrait, peint d'une manière si dure et si fruste, d'un jeune homme au teint basané et à l'air sensuel. BERUETE le considère comme la copie d'un original disparu.

P. 37. Provient de la Collection Altamira, puis passa dans celle de Dorchester-House.

P. 39. Don DIEGO DEL CORRAL Y ARELLANO était un haut fonctionnaire à la cour de PHILIPPE III et de PHILIPPE IV, et un juriste éminent, qui a rendu à l'État des services de toute nature. Il est mort le 20 Mai 1632. La Duchesse de Villahermosa en fit présent, en 1906, au Musée du Prado, ainsi que du tableau que reproduit notre page 41.

P. 41. Doña ANTONIA avait épousé en 1624, en secondes noces, Don DIEGO DEL CORRAL, ayant perdu son premier époux, Don GARCIA PEREZ DE ARACIL. Elle mourut en 1634. L'enfant qui est à ses côtés est son fils, Don LUIS, il a été peut-être portraituré postérieurement, ainsi aux côtés de sa mère.

P. 42. Un dessin de l'Albertina, à Vienne, rend vraisemblable l'hypothèse que ce portrait est celui de la Duchesse d'OLIVARÈS. On a pu en suivre la trace jusqu'à son entrée dans la collection de SEBASTIAN MARTINEZ, à Cadix. En 1867, il fut acheté pour 98.000 frs. à la galerie de Salamanque par Lord WORD (Comte de DUDLEY), qui le repassa en 1887 au Musée de Berlin. D'après BERUETE (*The School of Madrid*, p. 62) ce serait l'œuvre de MAZO, qui est entré dans l'atelier de VÉLASQUEZ avant l'année 1634. A en juger d'après le costume, le portrait serait antérieur à cette année-là ; en tout cas, il est antérieur au portrait de la reine ISABELLE, conservé à Vienne.

P. 43. Le peintre a pris ici pour modèle sa femme, Doña JUANA PACHECO. BERUETE (p. 40) recule la date du tableau jusqu'en 1632.

P. 44. FRANCISCO GOMEZ DE QUEVEDO Y VILLEGAS (né en 1580) s'est fait connaître par ses poésies satiriques. Il vivait à la cour de PHILIPPE IV. Comme le personnage portraituré compte quelque quarante ans, le portrait a dû être exécuté vers 1620. Il a été acheté pour 2625 frs. à Londres, par le Duc de WELLINGTON. BERUETE (p. 62) le regarde comme une « bonne copie d'un original perdu ».

P. 45. Ce portrait est sans doute celui d'un des fous du roi PHILIPPE IV, Pablillos de Valladolid. Anciennement, on l'appelait « Colomb » et on l'attribuait à RIBÉRA. La tête semble avoir été retouchée postérieurement par l'artiste.

P. 46. VÉLASQUEZ a également représenté en « géographe » ce comédien, qui sans aucun doute appartenait au corps des « truhanes » de PHILIPPE IV.

P. 48—51. Ces deux peintures se trouvaient dans la Torre de la Parada, rendez-vous de chasse de PHILIPPE IV, et ont été peut-être, comme JUSTI le suppose, inspirées à l'artiste par *Le Démocrite* et *L'Héraclite* de RUBENS, que ce dernier a apportées d'Italie dans ce même château, en 1603. La maigreur de la composition, la sécheresse et la lourdeur avec lesquelles sont traités les costumes ont fait naître l'hypothèse que ces œuvres datent du temps des *Borrachos*, mais que les têtes ont été retouchées postérieurement.

P. 52. D'après JUSTI (I, p. 366), il s'agirait ici d'un tableau votif, commandé par des parents « qui auraient voué leur petit enfant au Jésus des Douleurs ». L'ange a reçu certainement les traits de la femme de VÉLASQUEZ, JUANA PACHECO. Ce tableau a été peut-être exécuté en souvenir de la seconde fille du peintre, morte prématurément. A la fin de 1840, l'œuvre a passé de Madrid en Angleterre. En 1883, Sir JOHN SAVILE LUMLEY en a fait cadeau à la National Gallery, à Londres. STEVENSON (Vélasquez, édition allemande, p. 107) lui assigne la date de 1639, BERUETE (p. 43) celle de 1632. L'influence de ZURBARAN s'y fait fortement sentir. La fermeté avec laquelle sont traitées les chairs, la timidité de la composition et la sécheresse de la couleur permettent de dater l'œuvre de l'époque des *Borrachos* ou à peu près.

P. 53. « Pour le service du Roi », ce qui veut dire: Commandé par le roi. VÉLASQUEZ, le 22 Juillet 1629, toucha pour cet ouvrage cent ducats d'argent.

P. 55. Provient de la collection de Lord HEYTESBURY.

P. 56—59. Peint à Rome. Ces deux peintures se font pendant. JUSTI les intitule excellemment: « La Ruse démasquée et la Ruse qui réussit. » L'artiste a choisi le moment où, dans la forge de Vulcain, Apollon révèle à l'époux trompé l'infidélité de Vénus.

P. 60. MARIA ANNA, infante d'Espagne, était la sœur de PHILIPPE IV. A l'époque où VÉLASQUEZ fit son portrait sur l'ordre du roi, elle se mettait en route pour l'Allemagne où, en 1631, elle épousa le roi de Hongrie, élu plus tard empereur sous le nom de FERDINAND III. Mais c'est à Naples qu'elle demeurait au moment où ce portrait fut exécuté. Le portrait de Berlin (p. 61) provient du Palais Royal de Madrid, et est entré à titre de cadeau, en 1820, dans la collection du Ministre-résident prussien, le colonel

von Schepeler. En 1851, Suermondt l'acheta; puis, avec la collection de ce dernier, l'œuvre a passé en 1874 au Musée de Berlin.

P. 64. Sur le papier que le roi tient dans sa main droite, on lit: *Sr Diego Velazquez Pintor de V. Mgd.* D'après Justi, on lit encore dans ces mots le millésime de 1636; mais il est seul à l'avoir déchiffré. Le roi est ici plus jeune que dans le portrait de Vienne. Armstrong attribue cette œuvre à Mazo.

P. 65. Provient de la collection du Comte de Carlisle. La date du portrait est déterminée par l'âge du prince (né le 17 Octobre 1629).

P. 67 et 68. On ne peut pas admettre que ces deux portraits, peints pour la cour de Vienne, soient de simples travaux d'atelier, car Vélasquez en a surveillé lui-même, en l'année 1632, l'emballement et l'envoi.

P. 71. Un ouvrage en espagnol sur *L'Origine et la Dignité de la Chasse*, publié en 1634, porte sur la page de son titre un portrait en médaillon, gravé. Justi (II, p. 342) s'appuie sur ce fait pour identifier le personnage portraituré avec l'intendant général des chasses royales, Juan Mateos.

P. 72. L'Infant Ferdinand d'Autriche, frère puîné de Philippe IV, fut, en 1623, choisi comme gouverneur des Pays-Bas. Mais il ne s'y rendit qu'après la mort de l'Archiduchesse Isabelle, en 1633, et s'y fixa sans jamais rentrer en Espagne. Certes, le prince paraît bien jeune pour l'époque où, à en juger d'après le style, ce portrait a été exécuté. Mais nous n'avons pas besoin de supposer avec Justi (I, p. 337—339) que la tête, dans ce portrait, est antérieure, et aurait été dessinée vers 1628; car l'infant, qui est né en 1609, fait l'effet d'un jeune homme de 19 ans. Or, dans un portrait de Rubens, datant de 1628, ce blondin fils de roi paraît également beaucoup plus jeune que son âge, et son corps est peu développé.

P. 76. Beruete nous avertit que dans l'original de Madrid (p. 74) le roi tenait primitivement son chapeau dans sa main droite. Ainsi, la copie date d'une époque où l'original n'avait pas encore été modifié.

P. 77. Copie flamande.

P. 79. Dans l'angle, à gauche, on lit: *aetatis suae VI.*

P. 83. Le prince semble ici un peu plus jeune que dans la célèbre peinture que reproduit le nº 79. Le Duc d'Abercorn en possède une réplique où les deux chiens de chasse sont représentés comme dans le nº 79.

P. 84 et 85. Ces peintures ont été exécutées pour la Salle des Royaumes, au Buenretiro, dans les années 1632 à 1637. D. Elias Tormo, dans le *Boletin de la Sociedad Española de Excursiones* (1911) a réfuté l'opinion courante, qui regardait ces peintures comme antérieures au Maître et émanant d'un peintre de cour tel que Bartolomé Gonzalez, mort en 1628. Vélasquez, d'après cette version, n'aurait fait que les retouches pour les mettre en harmonie avec leur nouvelle destination. Mais D. Elias Tormo a prouvé victorieusement que ces figures de chevaliers, d'une vie extraordinaire, ont des profils tout à fait appropriés à leur cadre, et ne peuvent être que l'ouvrage du grand artiste lui-même, au moins dans la conception; car il a dû en abandonner l'exécution à son élève Mazo — à part la figure de Philippe, qu'il peignit lui-même en entier. Beruete a fait la part, avec une minutieuse précision, de ce qui est dû dans chaque figure à chacun des collaborateurs: maître et disciple.

P. 86. Comme José Leonardo a profité de ce portrait pour peintre l'attitude du Duc de Feria à la prise de Breisach, le dit portrait doit être antérieur à l'année 1634. Confrontez Elias Tormo, *Boletin de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911, p. 302.

P. 88. Mazo.

P. 90. Avant de passer au palais, par les soins de Charles III, puis au Musée du Prado, ce tableau a orné le maître-autel de l'ermitage de Saint Antoine, à l'extrémité ouest du parc de Buenretiro, à partir de l'année 1659. Il se trouvait alors dans un superbe cadre. Cette date de 1659, comme aussi l'exécution fluide et lisse ont fait croire à tort aux plus récents biographes de Vélasquez que c'était là la dernière œuvre du Maître.

Mais cette hypothèse est inadmissible pour qui a seulement remarqué la grande ressemblance que ce délicieux paysage offre avec les fonds des trois portraits de chevaliers, en particulier avec le portrait du Duc d'OLIVARÈS. En outre, la fraîcheur de coloris de cette peinture n'a rien de commun avec les toiles quasiment monochromes des dernières années de l'artiste. Le poème de MANUEL GALLEGOS, imprimé en 1637, parle déjà d'ailleurs de « *L'Eremita de San Antonio* ».

P. 91. Le Prince devait avoir alors quelques mois de plus que ne l'indique ce portrait de chasseur, qui a orné longtemps un dessus de porte, entre deux portraits du couple royal, dans la Salle des Royaumes à Buenretiro. C'est sous le règne de CHARLES III qu'il en a été tiré, ainsi que quatre autres grands tableaux de VÉLASQUEZ, pour venir orner le Palais Neuf dès l'inauguration de celui-ci.

P. 94 et 95. La pose du cheval est la même que dans le portrait équestre de PHILIPPE III. Tandis que JUSTI, tout en donnant la palme au tableau de la Collection Wallace, les regarde cependant l'un et l'autre comme des œuvres authentiques de VÉLASQUEZ (II, p. 48—50), BERUETE les attribue à JUAN BAUTISTA MARTINEZ DEL MAZO. Sur le tableau de Grosvenor-House on voit à l'arrière-plan, sur un balcon, le roi PHILIPPE et son épouse ISABELLE, avec la petite Infante, née en 1638. Dans la cour, à droite, se tient OLIVARÈS.

P. 99. « Comme dans la contexture d'un métal on voit briller de petits cristaux, ainsi, dans l'air limpide qui s'étend sur la mer, brille un corps éclatant comme de l'argent. » (JUSTI.) Le poète MANUEL GALLEGOS, en 1637, a célébré dans ses vers ce tableau, qui ornait la Salle des Royaumes, à Buenretiro. (V. p. 91.) Les larges éraflures de la toile ont été faites au XVIIIe siècle, lorsque les tableaux ont été transportés au Château Neuf.

P. 101. Cet ouvrage a été composé sans doute pour le sculpteur PIETRO TACCA à Florence, afin de lui fournir un modèle pour une statue équestre du roi.

P. 103. Après un siège d'une année, les Espagnols, sous les ordres du Marquis de SPINOLA, avaient obligé la forteresse de Breda, le boulevard des Flandres, à capituler, le 2 Juin 1625. Capitulation honorable s'il en fut, la garnison se retirant avec toutes ses armes, ses drapeaux flottant, ses tambours battant, ses trompettes sonnant aux champs. Le 5 Juin 1625, le gouverneur JUSTIN de Nassau remit solennellement les clefs de la ville. C'est ce moment que VÉLASQUEZ a fixé sur son tableau. Le peintre avait, dans son premier voyage en Italie, reçu mainte gracieuseté du célèbre capitaine. Son tableau, à cause des lances dont se hérisse l'escorte de SPINOLA (29 lances bien comptées sur la toile), a reçu en Espagne le nom de *Las Lanzas*. Il a été peint pour la Salle des Royaumes à Buenretiro. En 1637, il n'était pas encore achevé, et MANUEL GALLEGOS, l'admirateur enthousiaste du Maître, n'en fait pas encore mention.

P. 108. FRANÇOIS II d'Este, Duc de Modène, avait visité Madrid à la fin de Septembre. C'est là que VÉLASQUEZ fit son portrait, qui valut à l'artiste une superbe chaîne d'or. Un autre portrait de ce prince, costumé en chevalier, a été ébauché alors, mais on en a perdu la trace.

P. 109. JUSTI et BERUETE le regardent comme authentique. HERMANN PANEELS l'a gravé en 1638.

P. 111. La peinture achetée comme une œuvre originale à la galerie du Duc de Modène, n'est qu'un travail d'atelier.

P. 113. Jusqu'en 1808, le tableau de la *Crucifixion* a orné la sacristie du couvent des bénédictins de San Placido à Madrid, pour lequel VÉLASQUEZ l'avait peint. Ce couvent avait été fondé par Doña TERESA DE SILVA, qui était très en faveur à la cour, ce qui valut au monastère maintes visites royales. En l'année 1633, la passion que le roi conçut pour une belle religieuse du couvent fut l'occasion d'un gros scandale. La supérieure fut condamnée à un bannissement de quatre ans. Mais, au bout de cinq ans, OLIVARÈS réussit à provoquer une révision du procès, qui cassa le premier jugement et amena la réinstallation de la condamnée dans son ancienne dignité. JUSTI (I, p. 361) présume que « VÉLASQUEZ, à cette occasion, fut chargé de peindre ce tableau pour le couvent ». D'après BERUETE, l'œuvre aurait été exécutée en 1638 ou 1639. La présence

de ZURBARAN à Madrid à ce moment-là peut n'avoir pas été sans influence sur le style de cette peinture.

P. 114. « En l'année 1639, écrit PALOMINO, VÉLASQUEZ fit le portrait de Don ADRIAN PULIDO PAREJA, grandeur nature, et c'est un de ses plus fameux ouvrages. Il usa de pinceaux à très long manche, afin que, peignant de plus loin, sa main eût plus de liberté; en travaillant de près, on risque de s'égarer; tandis que, vue de loin, la peinture ressort merveilleusement. C'est signé: *Didacus Velazquez fecit Philip. IV a cubiculo ejusque Pictor ann 1639.* On assure que le roi, entrant dans l'atelier plongé dans une demi-obscurité, adressa la parole au portrait, le prenant pour l'amiral portraituré; et ce n'est qu'en voyant cette figure rester immobile, au lieu de faire la révérence attendue, que le souverain s'aperçut de son erreur. » PALOMINO a vu l'original dans la maison du Duc de ARCOS. Le portrait de Londres est en Angleterre depuis 1828. C'est en 1890 qu'il passa de la Collection du Comte de RADNOR (à Longford Castle) dans la National Gallery. BERUETE l'attribue à MAZO. Comparez le faire floconneux qui caractérise la peinture de la tête avec celui du portrait de Don TIBURCIO REDIN au Musée du Prado.

P. 115. C'est peut-être ALONSO CANO. Voyez SENTENACH, entre autres.

P. 122. Le 31 Décembre 1639, l'ambassadeur toscan SERRANO écrivit à sa famille: « On a fait le portrait du prince, couvert de son armure et magnifiquement paré, et ce portrait a été envoyé en Angleterre, comme si l'on était à la veille d'un mariage de Son Altesse avec une princesse anglaise. » Un portrait répondant à cette définition a été retrouvé dernièrement dans le château de Windsor. C'était une toile roulée! On l'a encadrée et suspendue dans une salle du palais de Buckingham. JUSTI (II, p. 54) porte ce jugement sur l'œuvre: « Ce portrait a noirci depuis longtemps, ce qui rend toute appréciation malaisée; mais aujourd'hui encore, où l'œuvre est nettoyée, l'exécution défectueuse peut nous faire douter de nous trouver en présence d'un ouvrage du Maître. » Une réplique qui se trouve à La Haye (p. 123), et qui provient de la Collection du roi GUILLAUME II de Hollande, ne saurait non plus être rangée parmi les toiles authentiques de l'artiste. BERUETE regarde ses deux portraits comme des copies d'un original perdu. Celui de La Haye serait « sans aucun doute » une copie faite par MAZO, et l'autre rappellerait le faire de CARREÑO.

P. 124. C'est peut-être la fille de VÉLASQUEZ. Le costume doit paraître étrange pour l'époque. Provient des galeries Lucien Bonaparte et Aguado.

P. 125. Il doit déjà, d'après CURTIS, être fait mention de cette copie dans un catalogue de Chiswick-House de la première moitié du XVIIIe siècle.

P. 126. Comme le Duc et Comte se trouve au milieu du groupe des chasseurs, on devrait croire que le tableau date de 1660 environ. Le roi FERDINAND VII fit présent de la « *Tela real* » à Sir HENRY WELLESLEY, devenu plus tard Lord COWLEY, qui la donna à l'État en 1846.

P. 130. Porte dans l'Inventaire des Châteaux de Madrid le titre de: « *Caceria del Tabladillo* ». Le roi JOSEPH le vendit à M. BARING; plus tard, le tableau passa à Lord ASHBURTON.

P. 132. Peint peut-être pour le Duc. Provient de la Collection de Don GASPAR MENDEZ DE HARO, fils de son héritier, qui fut ministre de PHILIPPE IV. L'inventaire des tableaux de Don GASPAR en fait mention. Puis, l'œuvre passa dans la famille d'ALBE avant d'être acquise par Don MANUEL GODOY, prince de la Paix, ministre de CHARLES IV, en 1802 après la mort de l'illustre Duchesse, amie de GOYA. A une vente aux enchères de 1808, M. WALLIS, agent du marchand de tableaux BUCHANAN, acheta la *Vénus et Cupidon,* qui passa ensuite, pour le prix de 500 livres sterling, en la possession de M. MORRITT, sur le conseil de Sir THOMAS LAWRENCE. A la fin de 1905, le tableau fut exposé à Londres par AGNEW & SON, et la National Gallery l'acheta pour 45.000 livres. Les biographes placent l'œuvre dans la dernière décade de la vie du Maître; mais le faire et la technique semblent antérieurs.

P. 133. Si l'on compare la manière dont les chairs sont traitées et le genre de peinture de ce tableau avec celui de *Mercure et Argos,* on reconnaîtra que le *Mars* est antérieur.

P. 134. Portrait du Comte de Bénévent Don JUAN FRANCISCO PIMENTEL, dixième du nom (mort en 1652). VÉLASQUEZ semble avoir étudié à cette époque, à Tolède, le célèbre mausolée du Comte d'ORGAZ, dû au GRECO.

P. 136. Peint par VÉLASQUEZ « pour l'oratoire de la Reine ». Dans la supposition qu'il s'agit ici de MARIE ANNE, seconde épouse de PHILIPPE, MADRAZO, JUSTI et BERUETE ont placé l'œuvre dans les dix dernières années d'activité du Maître. Mais la magnificence du coloris infirme cette hypothèse. La fille de HENRI IV, roi de France, morte en 1644, adressait déjà ses dévotions à la Reine du Ciel; aussi PALOMINO et CEAN BERMUDEZ sont plus près de la vérité en mettant, quant à la date, ce tableau dans le voisinage des « *Lanzas* » et avant le second voyage en Italie. La composition a subi l'influence d'un bois de Dürer.

P. 139. Il est fait mention depuis 1643, dans les inventaires du Château, d'un nain: SEBASTIAN DE MORRA. On a accolé son nom, sans motif valable, à ce portrait, auquel BERUETE assigne la date de 1641. Seulement, l'analogie de cette figure avec celles, plus petites, de la perspective de Saragosse permet de supposer une date postérieure.

P. 141. Le nain appelé « *El Primo* » portait en définitive le nom de Don Luis de Aedo ou Hacedo. Il a tiré son surnom d'un mot du roi, qui l'appelait « Cousin » *(el primo)*. VÉLASQUEZ l'a portraituré à cette époque-là, comme son maître (p. 66) en *fraga*.

P. 143. Voyez *Art in America*, I, 1913, p. 94.

P. 144. Provient de la succession du Duc de Parme. Comme JUSTI (II, p. 19 ss.) le prouve victorieusement, VÉLASQUEZ a peint le roi (habit de gala, de couleur rouge pourpre) en ce mois de Juin 1644 où le monarque s'était transporté dans le voisinage de la forteresse de Lerida, occupée par les Français. La ville fut rendue à l'Espagne le 31 Juillet et, le 7 Août, PHILIPPE y fit son entrée dans son costume pourpre.

P. 145. Réplique d'atelier due à MAZO. Une troisième réplique (p. 146) fit partie anciennement de la Collection Lyne Stephens.

P. 147. Portrait de GASPAR BORJA Y VELAZCO, né le 13 Avril 1582, mort le 28 Décembre 1645, archevêque de Séville et de Tolède, primat d'Espagne et qui représenta longtemps la couronne d'Espagne auprès de la curie, à Rome. Cette œuvre, qui fut exécutée peu avant la mort du prince de l'Église, fut achetée en 1867 par l'Institut Städel, pour 27.100 frs., lors de la première vente aux enchères de la galerie de Salamanque. Elle doit provenir du palais Borja à Gandia, où PALAMINO croit que se trouvait l'original. Tandis que JUSTI (II, p. 81) y voit un original de VÉLASQUEZ, BERUETE (p. 62) la regarde comme une « copie faite avec soin », d'après un original aujourd'hui perdu. — Une réplique se trouve dans la Sacristie de la cathédrale de Tolède, et un troisième numéro, qui offre des différences de costume, chez WALTER RALPH BANKES, à Kingston Lacy.

P. 148. Une vieille tradition désigne ce portrait comme celui du neveu d'INNOCENT X, dont VÉLASQUEZ a en effet fixé les traits sur la toile, au dire de PALOMINO. VENTURI l'a popularisé dans *L'Arte* (IIe année). Puis, le portrait fut exposé à Paris en 1902, et étudié en détail par NICOLLE, en Juin 1904, dans la *Revue de l'Art*. PAMPHILI fut cardinal de 1644 à 1647, mais renonça à la pourpre pour se marier. Ce portrait doit avoir été peint entre 1644 et 1647, à un moment où PAMPHILI se trouvait à la cour de Madrid.

P. 150. BERUETE, qui a le premier étudié l'œuvre en détail, à l'occasion de l'Exposition de Guildhall, dans la *Gazette des Beaux Arts* (Septembre 1901), regarde le modèle qui l'a inspirée comme le même que celui de la fille aînée, dans la *Famille de Vélasquez*, mais plus jeune alors d'environ dix ans.

P. 151. BERUETE regarde l'un et l'autre comme peints par MAZO. JUSTI, par contre (II, p. 56) dit ceci: « VÉLASQUEZ peut avoir pris peu de part à l'exécution; mais je n'y trouve pas trace de la manière de MAZO. » Le prince succomba, le 9 Octobre 1646, à une fièvre qu'il avait contractée en prenant froid à un jeu de pelote basque à Saragosse.

P. 152. Commandé par le roi à JUAN BAUTISTA DEL MAZO en souvenir du séjour du prince

héritier à Saragosse, où ce dernier lors de la réunion des États avait confirmé, par un serment solennel, les privilèges d'Aragon. Le prince héritier lui-même doit aussi avoir indiqué au peintre le point où celui-ci devait se placer pour peindre les groupes. Ce point se trouve sur la rive gauche de l'Ebre, au-dessous du pont de pierre, dans le faubourg d'Altabás. Le roi JACQUES le Conquérant y avait fait une fondation pieuse dans le couvent des Mercenaires Saint Lazare, bâtiment superbe et bien bâti à cette époque. Mais le couvent a été démoli lors de la guerre de l'Indépendance. (JUSTI, II, p. 116 s.) Le tableau porte cette inscription: *Jussu Philippi Max. Hisp. Regis Joannes Baptista Mazo Urbi Caesar. Aug. Ultimum Penicillum Imp... Anno MDCXLVII.* Les figures, de l'avis de BERUETE, ont été peintes par VÉLASQUEZ, qui probablement a retouché aussi l'ensemble.

P. 156. « Horrible image de la bêtise et de son rire vide de sens, » dit JUSTI. On a donné au tableau, dans un ancien inventaire, le nom de « *Cabacillas* », à cause des calebasses qui se trouvent aux côtés du personnage que VÉLASQUEZ avait déjà peint une fois, mais longtemps auparavant (p. 34). La date de ces ouvrages est placée à l'ordinaire dans les dernières années du Maître, bien qu'il fût alors très absorbé par ses fonctions à la cour.

P. 158. Portrait d'un crétin qui, d'après une inscription sous une gravure de 1792, « était né à Vallecas avec des dents d'une longueur et un corps d'une grosseur extraordinaires ». Vallecas est une localité au sud de Madrid. (JUSTI, II, p. 286) Sur les êtres monstrueux qui appartenaient à la cour de PHILIPPE IV voir l'Introduction.

P. 160. Dans le Catalogue du Musée du Prado, on désigne cette princesse sous le nom d'Infante MARIE THÉRÈSE, plus tard reine de France. Mais JUSTI et BERUETE y voient le portrait de sa sœur cadette, la princesse MARGUERITE, née en 1651. Si l'on compare ce portrait à celui de l'Infante à peu près du même âge, conservé au Musée Royal de Vienne, portrait qui est certainement celui de MARGUERITE, on verra que l'hypothèse de JUSTI et de BERUETE n'est guère soutenable. En outre, la splendeur du coloris s'accorde mal avec la monochromie presque absolue des dernières œuvres de VÉLASQUEZ, tandis qu'elle rappelle les tableaux hauts en couleur du second voyage en Italie. Cfr. l'Annuaire des Musées Impériaux *(Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses,* 1909).

P. 164. VÉLASQUEZ ayant reçu à Rome la commande du portrait du pape INNOCENT X, peignit au préalable, « pour se faire la main », son propre esclave maure et broyeur de couleurs JUAN DE PAREJA. Le portrait fut exposé à Rome dans une salle publique avec un succès tel, au dire du peintre ANDREAS SCHMIDT qui le raconta ensuite à Madrid, que « au jugement de tous les artistes de toutes les nations, ce portrait semblait vrai comme la vie même, tandis que tous les autres n'étaient que de la peinture ». Ce portrait valut à VÉLASQUEZ l'honneur d'être nommé membre de l'Académie de San Luca.

P. 166. Sur la lettre que le pape tient dans sa main gauche, on lit:

Alla Sant^tà di N^ro Sig^re
Innocencio X^o
Per
Diego de Silva
Velazquez de la Ca
mera di S. M^tà Catt^ca.

P. 168. D'après BERUETE, c'est une « étude préparatoire » prise sur le vif.

P. 171. Prétendue copie de GOYA; on a peine à croire qu'il l'ait peinte d'après l'original lors de son séjour à Rome.

P. 172 et 173. On a l'habitude de dater du premier séjour de VÉLASQUEZ à Rome ces *Esquisses* tant admirées. Mais en les comparant aux œuvres qu'il exécuta à cette époque-là, on verra que l'artiste n'avait pas encore une telle liberté de pinceau et une pareille science des raccourcis.

P. 174. BERUETE croit que cette première esquisse d'une reine de quatorze ans a été peinte par VÉLASQUEZ d'après un portrait fait par MAZO (p. 68).

P. 175. La grande analogie qu'on remarque non seulement dans la structure de ce crâne de dolichocéphale, dans la courbe des orbites, dans la largeur et la rondeur du nez, mais encore dans la lèvre inférieure, qui s'avance en pointe, dans les joues flasques et pendantes et dans les cheveux rebelles, tout fait supposer que nous sommes ici en face d'un second portrait du Comte de Bénévent, mort en 1652. Le premier portrait serait antérieur de 5 ou 6 ans. Ce second portrait n'est pas encore mentionné dans la liste des œuvres de VÉLASQUEZ.

P. 176 et 177. JUSTI a mis en doute que ces portraits soient ceux de MARIE-THÉRÈSE, comme l'affirment les catalogues de Paris et de Vienne. BERUETE, de son côté, appelle cette identification une « incompréhensible erreur ». Mais HEINRICH ZIMMERMANN, dans le *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* (1905, p. 185 ss.), a publié des documents qui donnent raison aux catalogues cités plus haut.

P. 178. La peinture prêtée en 1897, à Paris, par la Collection Ledieu à l'Exposition des Portraits de Femmes, a été vendue en Amérique en 1899. BERUETE (p. 103) la considère comme le fragment d'un tableau plus considérable.

P. 180. JUSTI (II, p. 247) est d'accord avec le catalogue de Vienne pour contester à VÉLASQUEZ la paternité de ce tableau, qui « s'écarte absolument des conceptions et du coloris du Maître ».

P. 181 et 182. Ce sont des travaux d'atelier provenant de l'Escorial.

P. 183. « Cette merveilleuse tête qu'on ne peut plus oublier quand on l'a vu une fois », a été reproduite par de nombreuses répliques et copies.

P. 185. On doute qu'il soit de VÉLASQUEZ.

P. 187. HEINRICH ZIMMERMANN *(Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses,* Vienne 1905, p. 197) annonce que c'est lui qui a découvert cette peinture, qu'il appelle une « réplique d'atelier excellente, faite sous l'œil et probablement avec la collaboration du Maître ».

P. 192. La princesse MARGUERITE est née le 12 Juin 1651. Cette date détermine celle de ce portrait et des suivants.

P. 194 et 195. Bien que le portrait de Francfort (p. 107) ne se distingue de celui de Vienne que par une autre distribution des détails du fond, il n'a pas l'air d'être une copie, mais semble une réplique faite de la propre main de VÉLASQUEZ et presque aussi belle que l'autre portrait.

P. 197. Le nom: *Las Meninas,* sous lequel est connue cette peinture en Espagne, désigne les deux dames de la cour ou nobles demoiselles qui sont occupées autour de la petite princesse.

P. 203. Cette peinture a été, en 1904, achetée à la vente aux enchères de la galerie Bourgeois, à Cologne, par le marchand de tableaux F. KLEINBERGER, à Paris. Elle se trouvait auparavant en la possession du chanoine MATEO ORLANDO, à Burgos. Elle est probablement de EUGENIO LUCAS.

P. 204. La reine apparaît ici dans le même costume et avec la même coiffure que dans le tableau des *Meninas.*

P. 208. Depuis 1622 existait à Madrid, dans Santa Isabel, une fabrique de tentures qui probablement a fourni le fond du tableau.

P. 212. Dans le Catalogue du Musée du Prado ce nain est connu sous le nom de « *Don Antonio el Ingles* ». On sait qu'un certain THOMAS PINTO avait été attaché à sa personne en qualité de tuteur.

P. 215. Don Juan de Austria : tel était le sobriquet qu'on avait donné à ce fou du roi, en empruntant le nom glorieux au vainqueur de Lépante, oncle du Monarque. C'est pour continuer la plaisanterie que VÉLASQUEZ a semé sur le sol, autour du bouffon portraituré, des armes et des cuirasses, et a esquissé dans le fond, à grands traits, une bataille navale.

P. 218. Cette peinture, exécutée avec une liberté de main extraordinaire, appartient aux dernières années du Maître. Ce portrait a peut-être été exécuté au moment où son vieil ami

s'est exprimé si élogieusement sur l'artiste, lors de l'enquête ouverte au sujet de l'anoblissement de celui-ci. (Voyez SENTENACH dans le *Boletin de la Sociedad Española de Excursiones.)* LEFORT, qu'ont suivi JUSTI, BERUETE et BARCIA, a cru reconnaître dans le personnage portraituré le célèbre sculpteur sévillan JUAN MARTINEZ MONTAÑEZ, qui avait été appelé à la cour en 1636, pour exécuter une statue équestre du roi, d'après le modèle fourni par une peinture de VÉLASQUEZ, ainsi qu'un portrait en bas-relief de ce même monarque. Mais le portrait de MONTAÑEZ sur lequel ces critiques d'art ont fondé leur opinion, montre, en dépit d'une certaine ressemblance avec celui de la page 216, un tout autre personnage. Les portraits de CANO au Musée du Prado, qu'on a rapprochés également de celui du sculpteur, lui ressemblent déjà beaucoup plus. Ce sculpteur n'a pas pu être déjà portraituré avant 1636. D'ailleurs, le buste auquel il est représenté travaillant ne saurait convenir à la tête de la statue en bronze du roi.

P. 219. D'après le témoignage de PALMINO-ALFARO, cette peinture aurait été envoyé à la cour de Rome avec le portrait de PHILIPPE PROSPER. BERUETE *(The School of Madrid,* p. 122) la regarde comme une copie de MAZO d'après un original de VÉLASQUEZ.

P. 220. L'Infant PHILIPPE PROSPER était le second fils que PHILIPPE IV eut de MARIE ANNE d'Autriche. Né le 28 Décembre 1657, il mourut le 1er Novembre 1661. D'après le portrait, il devait avoir à ce moment-là environ deux ans.

APPENDICE

P. 225. C'est l'ouvrage de ZURBARAN. Attribué à VÉLASQUEZ quand on l'acheta à la galerie espagnole de LOUIS PHILIPPE.

P. 226. Ceci est de LUCA GIORDANO. En bas, à droite, on voit le portrait de l'artiste peint par lui-même, et qui rappelle celui de la voûte de la sacristie major, à la cathédrale de Tolède.

P. 227. Conception, personnages, tout dans cette peinture est aussi énigmatique que le nom de l'artiste qui l'exécuta. En tout cas, ce n'est pas VÉLASQUEZ. JUSTI (II, p. 101) incline à l'attribuer à l'école napolitaine. VALENTIN DANIEL PREISLER l'a gravé à l'eau forte.

P. 229. Etude de MAZO pour le plus petit des deux jeunes garçons qui, dans le tableau: *La Famille de Vélasquez,* à Vienne, se trouvent au centre, au premier plan. Le tableau que reproduit notre page 227 a été attribué tantôt à JUAN DE PAREJA, tantôt à VÉLASQUEZ.

P. 230. C'est peut-être un des petits-fils de VÉLASQUEZ.

P. 231. Ces deux portraits paraissent représenter le même enfant. Celui de gauche est, d'après JUSTI (II, p. 115 s.), « certainement une première étude, où, soit à cause de l'état d'agitation du modèle, soit à cause du travail précipité de l'artiste, on relève certains défauts de dessin (dans la ligne des yeux et celle de la bouche). De là provient l'accueil qu'on lui fait encore aujourd'hui ». BERUETE exclut ces deux portraits de l'œuvre de VÉLASQUEZ.

P. 232. CARREÑO. L'Infante MARGUERITE.

P. 234. Ce doit être le portrait d'un fils naturel du Duc d'OLIVARÈS, qui a cherché plus tard à s'introduire dans le monde et à la cour en qualité de son héritier. Le portrait, qui n'est assurément pas de VÉLASQUEZ, a été attribué à JUAN CARREÑO DE MIRANDA ; mais il n'est probablement pas d'un artiste espagnol. Peut-être a-t-il été exécuté par la même main qui a peint le Porte-Etendard au Louvre, attribué à VICTOR BOUCQUET.

P. 235. « Identité douteuse. En tout cas, on ne saurait reconnaître la main de VÉLASQUEZ dans ce torse peint entièrement dans les tons bruns, et du reste d'un pinceau vigoureux. » JUSTI (I, p. 341).

P. 236. BOURKE et CUST, dans leur ouvrage sur la Bridgewater Gallery, proposent de l'attribuer à VAN DYCK ; mais ce n'est de leur part qu'une hypothèse.

P. 237. A peine espagnol.

P. 238. A. BREDIUS, dans la Gazette des Arts Plastiques *(Zeitschrift für bildende Kunst, N. F.* XIII, 1901), regarde cette peinture comme étant de VÉLASQUEZ. JUSTI, également, dans

une lettre à BREDIUS au lendemain d'une visite à la galerie Harrach, déclare avoir acquis la conviction que cela pouvait être un VÉLASQUEZ. Du reste, le tableau a été acheté dans le temps comme un VÉLASQUEZ, avant d'être attribué, pour des motifs plus sérieux, à SCRETA.

P. 239. CRISTOBAL DE PERNIA était, d'après les rapports écrits de l'ambassadeur de Toscane (JUSTI, II, p. 274), le personnage le plus en vue de ceux de sa condition et touchait un traitement deux fois plus considérable que ses collègues. Comme il revêtait souvent un costume turc, on lui avait donné le surnom de Barberousse, par allusion au célèbre corsaire tunisien qui, au XVIe siècle, avait souvent écumé les eaux et les côtes espagnoles. Ce portrait ne paraît guère être de VÉLASQUEZ, mais bien plutôt de CARREÑO.

P. 240. Cette peinture a été achetée à Florence en 1873 comme un VÉLASQUEZ; mais depuis qu'il est devenu impossible d'en soutenir l'authenticité, on a mis en avant le nom de divers peintres italiens, comme TINELLI, SACCHI, BERNINI, et plus tard, celui de l'Espagnol CARREÑO.

P. 241. JUSTI (I, p. 104) le regarde comme « d'une authenticité très douteuse ». AUGUSTE L. MAYER l'attribue à PABLO LEGOTE. Le mendiant appuie sa cruche sur une boule de jardin, où se reflète un vaste paysage montagneux, avec une auberge devant laquelle on aperçoit une dizaine de personnages grands comme des figurines.

P. 243. JUSTI (I, p. 98) regarde cette puissante peinture comme une œuvre du CARAVAGE, et s'appuie, pour le prouver, sur un passage de BELLORI: *Le Vite de' Pittori,* et p. 214: « *E 'l conte de Villa Mediana (Caravage) hebbe la mezza figura di Davido e 'l ritratto di un giovine con un fior di melarancio in mano.* » *(Vies des Peintres*, p. 214: Le Comte de Villa Mediana (Caravage), pour son personnage central de David, prit comme modèle un jeune homme tenant à la main une fleur d'oranger.)

P. 244. JUSTI, qui avait d'abord regardé ce tableau comme authentique, déclare, dans la seconde édition de son livre (I, p. 106), « qu'après un examen plus attentif », il cessait de l'attribuer à VÉLASQUEZ.

P. 249–255. Tout cela est de MAZO.

ORDRE CHRONOLOGIQUE DES TABLEAUX

MUSÉES ET COLLECTIONS PUBLIQUES OU PARTICULIÈRES

CLASSEMENT DES TABLEAUX D'APRÈS LES SUJETS TRAITÉS

I. PORTRAITS. — II. SUJETS RELIGIEUX. — III. TABLEAU D'HISTOIRE. — IV. TABLEAUX MYTHOLOGIQUES. — V. PORTRAITS D'ARTISANS ET TABLEAUX DE GENRE.

Pages

I. PORTRAITS

1. Famille de Philippe IV

3. Nains et Bouffons

II. SUJETS RELIGIEUX

III. TABLEAU D'HISTOIRE

IMPRIMERIE DES CLASSIQUES DE L'ART-STUTTGARD

